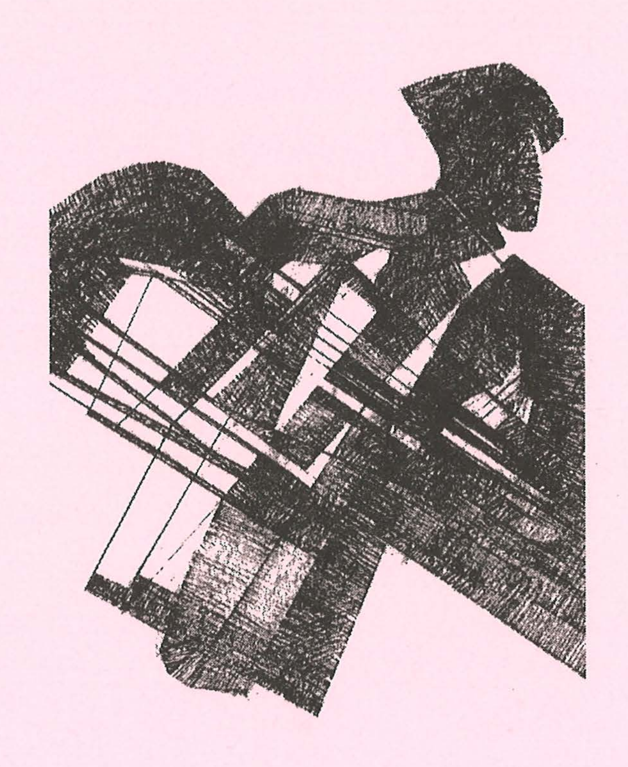
DIBUJAR, PROYECTAR (XXIX)

ESPECIES GRAFICAS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-52

DIBUJAR, PROYECTAR (XXIX)

ESPECIES GRAFICAS

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-52

C U A D E R N O S
D E L I N S T I T U T O
J U A N D E H E R R E R A

NUMERACIÓN

2 Área
51 Autor
09 Ordinal de cuaderno (del autor)

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

Dibujar, proyectar XXIX , especies graficas

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Nadia Soddu.
CUADERNO 312.01 / 5-34-52
ISBN: 978-84-9728-341-0
Depósito Legal: M-32558-2010

Dibujar, proyectar XXIX
Especies gráficas

Javier Seguí

1. Especies graficas (1) (21-09-09)

Resúmenes

1.1. Baricco. Los bárbaros

1. Los bárbaros tienden a leer únicamente los libros cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que no son libros.

El transitar se hace sentido desde zonas limítrofes, colaborando en la construcción de secuencias de experiencia transversales.
La palabra escrita pasó de ser experiencia (desde dentro) a ser comunicación (de dentro a dentro, desde fuera). Es la dirección de un movimiento con rumbo horizontal (en planta).
Comunicación indica parcelas de experiencias amplias que no nacen ni mueren con la lectura.
La calidad de una obra es la energía que es capaz de recibir y de verter.
La calidad es la cantidad de mundo que pasa por una obra.
Obra que adopta la lengua del mundo (doxa). Obra cuyas instrucciones de uso se hallan en lugares que no son únicamente obras semejantes (lengua del imperio).
El valor es la secuencia (obra como secuencia).
A los bárbaros es más difícil traducirlos a otra lengua que a la televisión.
Los mercaderes no crean necesidades, las satisfacen.
Las necesidades aislan el campo del deseo.

Deseo de qué? De transitar sin más? De llegar a algún lugar de retiro? De buscar el paroxismo de la disolución? Deseo de desear, deseo de querer estar haciendo, o deseo de hacer para dejar de desear?

Google es la mutación.
Lengua general.
Espectacularidad.
Simplificación, superficialidad, velocidad, mediocridad.
Imperio.
Laicismo.

Google se basa en el link (la conexión, el paso a otra cosa).
Buscador. Cómo buscar cosas en un montón de cosas?
Por repetición de palabras.
Clasificación de páginas (portales).
Los links son palabras o frases subrayadas, citas.
Las trayectorias de miles de links trazarán los caminos/guías del saber.
Las web son jeroglíficos de un viaje link a link.

Es como si los cerebros hubieran comenzado a pensar de otro modo: para ellos, una idea no es un objeto circunscrito, sino una trayectoria, una secuencia de pasos, una composición de materiales distintos. Es como si el Sentido, que durante siglos estuvo unido a un ideal de permanencia, sólida y completa, se hubiera marchado a buscar un habitat distinto, disolviéndose en una forma que es más bien movimiento, larga estructura, viaje. Preguntarse qué es algo significa preguntarse que camino ha recorrido fuera de sí mismo.

Lo que nos enseña Google es que en la actualidad existe una parte inmensa de seres humanos para la que, cada día, el saber que importa, *es el que es capaz de entrar en secuencia con todos los demás saberes.*

*

Hace mucho tiempo, Benjamin, enseñó que *adquirir experiencias* es una posibilidad que puede incluso llegar a no darse. No se nos da de forma automática, con el equipaje de la vida biológica. La *experiencia* es un paso fuerte de la vida cotidiana: un lugar donde la percepción de lo real cuaja en piedra miliar, en recuerdo y en relato. Es el momento en que el ser humano toma posesión de su reino. Por un momento es dueño, y no siervo. Adquirir experiencia de algo significa salvarse.

*

Parece que para los mutantes, por el contrario, la chispa de la experiencia salta en el movimiento veloz que traza entre cosas distintas la línea de un dibujo. Es como si nada pudiera experimentarse ya salvo en el seno de secuencias más largas, compuestas por diferentes «algo».

Y esto lo mantiene inevitablemente lejos del fondo, que a estas alturas para él es una injustificada pérdida de tiempo, un inútil *impasse* que destruye la fluidez del movimiento. Lo hace alegremente porque no es ahí, en el fondo, donde encuentra el sentido: es en el dibujo. Y el dibujo o es veloz o no es nada.

Por regla general, los bárbaros van donde encuentran *sistemas de paso*. En su búsqueda de sentido, de experiencias, van a buscar gestos en los que sea rápido entrar y fácil salir. Privilegian los que en vez de acopiar el movimiento lo generan. Les gusta cualquier espacio que genere una aceleración. No se mueven en dirección a una meta, porque la meta es el movimiento.

El aburrimiento era un componente natural del tiempo que pasaba. Era un hábitat, previsto y valorado. Benjamin, de nuevo él: *el aburrimiento es el pájaro encantado que incuba el huevo de la experiencia*. Hermoso. Y el mundo en que crecimos pensaba exactamente así. Ahora coged a un niño de hoy y buscad, en su vida, el aburrimiento. Medid la velocidad con que la sensación de aburrimiento se dispara en él en cuanto le ralentizáis el mundo que lo rodea. Y sobre todo: daos cuenta de lo ajena que es la hipótesis de que el aburrimiento incube algo distinto a una pérdida de sentido, de intensidad, algo distinto a *una pérdida de sentido*, de intensidad.

*

Adquirir experiencia es encontrar sentido, saber cómo moverse.
La intensidad del mundo no se da en el fondo sino en el fulgor de la secuencia dibujada en la superficie de lo existente.

Foucault lo ve así también. Todo es superficialidad conectiva, relación, paso, pliegue, recorrido, dis-curso.

Espectacular es: Fácil, resultón, servil.

Lo kitsch.

Si, de hecho, vosotros creéis que el sentido aparece en forma de secuencia y con el aspecto de una trayectoria trazada a través de puntos distintos, entonces lo que realmente apreciáis es el movimiento: la posibilidad real de moveros de un punto a otro en el tiempo suficiente para impedir que se desvanezca la figura en su conjunto.
El propulsor de ese movimiento es alimentado, también, por los puntos por los que pasa: que no consumen energía.

*

En el cine vemos distinto. Para ver cine se precisa un cierto eclipse de la inteligencia.
El cine abrevia, simplifica, encarrila los libros de los que parte.
El cine es la arquitectura de los bárbaros.
La nostalgia barbaria.
En su viajar con velocidad por la superficie del mundo buscando el perfil de una trayectoria a la que luego llama experiencia, el bárbaro encuentra estaciones intermedias de tipo particular.

Moverse es estar en un "no lugar" permanente. La situación intermedia es otro no lugar (Fnac, Mahler, Ikea).

*

El bárbaro pasa por lugares (estaciones en tránsito) a gran velocidad.
El perfil de la trayectoria que hace es su experiencia. Viaje por lugares que son otros viajes (Aventuras efímeras acumuladas).
Estar en el mundo es tener secuencias satisfactorias de tránsitos por lugares predilectos.

El hombre es capaz de una tensión que lo empuja más allá de la superficie del mundo y de si mismo, a un territorio donde aún no se ha desplegado la omnipotencia divina, sino que simplemente respira el sentido profundo y laico de las cosas, con la naturalidad con que cantan los pájaros o fluyen los ríos, siguiendo un diseño que tal vez de verdad provenga de una bondad superior, aunque es más probable que surja de la grandeza del ánimo humano, que con paciencia, esfuerzo, inteligencia y gusto, lleva a término, por así decirlo, el noble deber de una primera creación, que para los laicos será la única, y para los religiosos, por el contrario, será el regazo para el encuentro final con la revelación.

El Bárbaro es un hombre horizontal que emplea su tiempo en viajar por la superficie, por la piel del mundo sin bajar el fondo.
Hace del mundo, un "no lugar", un espacio de trayectorias con conmociones diversas placenteras (extrañantes).
El bárbaro transforma todo lo que encuentra en su sistema de paso.
Busca un fluir indefinido e inagotable con diversos grados de coherencia (intensidad) en estaciones intermedias, que persigue la experiencia (paso fuerte de lo cotidiano) lugar donde la percepción cuaja en piedra, en memoria y en relato (recuerdo).

*

Los bárbaros no tienen preguntas, generan respuestas.

*

Una clase es una situación de paso donde anudar cosas, pero debe de ser ligera, intensa, conmovedora.

*

El mundo es un lugar para ser atravesado.

*

El sentido no se encuentra en las cosas: es generado por la técnica de quien las percibe. Es la huella que de ellas se libera cuando entran en conexión con otros fragmentos del mundo (Bachelar-sueño de la Voluntad).
Sólo existe lo que se cruza en nuestras trayectorias.

*

Las cosas se verían como superaciones/consecuencias de las anteriores, la unión de lo nuevo con lo viejo aseguraba la autoridad. Progreso continuo.
Hoy los bárbaros no creen en el paso adelante. Sólo practican el paso lateral.

El futuro es el constructo sentido de la progresión, de un encaminamiento causal desde el pasado; es el devenir lógico de lo que ya estaba previsto, de lo que ya era inmóvil (Parménides).se de deshace en muerte , y hacer algo es buscar alternativas al presente.
El porvenir inmediato es un alternativo lateral al presente.

*

1.2. Obra – Umbral. G. Didi-Hubermann. ("Lo que vemos, lo que nos mira". Ed. Manantial. B.A).

La experiencia es un desdoblamiento (distanciamiento) conciencial complejo, proveniente de una condensación de sensaciones, arrastres memorísticos imaginales de hábitos y de palabras.
Verse ver. Verse mirar. Mirar mirar.
Y en este complejo situacional, el espacio es el fundamento y la derivada constituyente, cuando la experiencia se paraliza en secuencias narrables de interacciones entre un liminal sujeto y los fantásmicos objetos. (Ver más despacio).
Sin comunicación con los otros no hay experiencia (?).

Las imágenes son siempre lugares paradójicos. Se abren a nosotros y terminan por abrirse en nosotros, para abrirnos, para incorporarnos.
La puerta se come al aldeano de Kafka.
Una imagen es un umbral infranqueable e interminable. "Su evidencia no responde a nada, no es la clave de nada" (Cacciari). Todo está abierto y nada resuelto... Sólo permanece el hombre que busca.
Es como si el hombre, demiurgo de lo artificial, estuviera condenado a ver en sus propias huellas enigmas insondables porque todas ellas parecen respuestas o aclaraciones de deseos informulables dispuestos a un desciframiento oracular posterior.

La obra se hace lugar de estancia o lugar de otros lugares.
Territorio roturado, habitáculo o espejo.
Una obra es un muro marcado que propone vaciamiento-evidencia-diferencia.

Llevamos en nosotros la genética de nuestras escisiones.
Ser mirado es estar pre-ocupado.
Escribir (o pintar) destila escritura (dibujo) que es la puerta de una cripta insondable e incognoscible. (Tumba donde se oculta lo repugnante) descomposición de lo nítido y germen de lo arbitrario, brillante).
Lo repugnante apunta a lo reprimido.
Escribir (o dibujar) es verse desde la escritura y confundirse con el bullir de lo "en descomposición.
Verse a sí mismo es mirarse desde las obras, es cambiarse por la obra para verse como producto de lo que obrándose se cosifica... (verse muerto).
La función de las imágenes será señalar el umbral de nuestras diferentes muertes.
La imagen es el comienzo de un final.

*

Cada cuadro es una muerte, el perfilado descompuesto (geometrizado) de un fin que deja un resto (reprimido) que se corrompe.

*

Alojarse en un cuadro es buscar en él el acomodo para una corrupción placentera (o, al menos, interesante). Como si la verdadera fantasía se centrara en inventar (sintiendo) la propia desintegración como espectáculo íntimo (putrefacción-destrucción post-mortem).

*

Una obra, una frase, una tentativa configural, son umbrales (espesos, fulgurantes) ante los que se suspende el ser (lugares frente a la nada).

La historia se extiende entre duelo y deseo (el duelo es la estancia frente a la desintegración, frente a la putrefacción).

*

La muerte tiene dos partes: la suspensión de la vida (entrada en la quietud definitiva, pérdida de la agitación genérica) que genera expectativa de heroicidad o espanto; y la descomposición del cuerpo tras la interrupción de todo. Esta parte es la prolongación imaginable de lo vivo en lo muerto, en el interior de una oquedad (geométrica), el fundamento del deseo (sex appeal de lo inorgánico).

1.3. Enseñanza del arte (11-01-09)

J. Martín Prada. "La enseñanza del arte en el campo interdisciplinar de los estudios visuales" en "Estudios Visuales 3 (ed. Akal, editor José Luis Brea).

Estudios visuales son cruces disciplinares (Historia, Estética, Medios, Cultura, Género, etc).
Estudio de la visualidad, estudios acerca de las imágenes visuales, acerca de la vida social de las imágenes.
Estudio del mundo de las representaciones a donde emigra el sentido y el conocer.
La creación artística se convierte en clave de la actividad crítica.
Se parte de concebir el mundo globalizado como complejo en el que las imágenes (expresan) juegan un papel socio-político fundamental, reservándose al arte una parcela concreta en la producción de elementos de consumo (de intercambio y de satisfacción).
La creación artística incorporada a la enseñanza incidiría en la apertura crítica de lo dinámico colectivo/personal, acción/pasión, descripción/desvarío...
->Lo visual como lo que nos mira<-
La práctica artística orienta hacia el dentro y lo móvil, lo inesperado y lo inacabable, lo impreciso y lo extrañante.
Desde esta práctica es fácil estudiar las formas en que se produce la "sistematización" controladora del lenguaje y el conocimiento.

Los sistemas educativos "sistémicos" ocultan que la vida sólo es soportable desde la impostura de la rareza, desde la osadía de teñir lo real con la fantasía más radical, desde el primado de la acción sobre el pensamiento, desde sentirse extraño, despegado y ajeno respecto a lo que espontáneamente aparece en el hacer.

La enseñanza del arte debe de plantearse desde las más actuales actitudes/disciplinas artísticas.
Los métodos tradicionales ahondan la crisis.
La creación artística va por delante de su interacción en la utilización de imágenes en lo político/social.
La creación artística es referencia en la orientación pedagógica.
El arte cuestiona el entendimiento de la percepción y de los sistemas de ordenación medial.
El arte sólo puede funcionar socialmente (como imagen comunicativa) en su dimensión representativa (presentativa).
El arte alcanza su importancia (valor, significado) cuando se sabe ver como representación de algo prestigiado o como presencia de algo prestigioso.

El artista se aparta de lo convencionalizado.
El poder convencionaliza lo que puede, al máximo, en función de su inevitabilidad imaginal configurada.

La imagen visual persigue reproducir, hacer sensible todo lo relatable, todo lo entitativo ¿Todo puede ser visible?

La imagen tiene y tendrá prestigio como revelación, visualización de lo oculto, des-ocultación. Pero lo oculto sólo aparece inopinado, cuando no se busca. Este es el fundamento (ocultado) de la enseñanza artística (práctica).

Hacer sin pensar es inevitable aunque se quiera hacer pensando o después de pensar. En el hacer sale lo que sale.
Susan Buck-Morss –(Cuestionario sobre cultura visual CENDEAC)- "ni como práctica, ni como experiencia, ni como fenómeno podría ser separado el arte de hoy del resto de las prácticas de producción visual" – Arte convertido en paradigma de toda la producción ya que todo lo producido es "visual" (arte colectivo).
(El cadáver exquisito como paradigma de la producción universal (producción participativa).

*

1.4. Imagen y palabra (12-05-09) Fauchereau

Voz e imagen – phoné, kas skema.
Antes de los nombres no hay cosas ni mundo. Antes de los nombres existe... lo sin nombre, un indiferenciado antes que no podemos nombrar, algo que surge ante nosotros sólo con el nombre que lo determina, lo define, lo circunscribe inscribiéndose en ello. Platón lo llamó korha. Sin logos, solo un híbrido conjeturar más afín al sueño que a la vigilia.
El animal no tiene mundo.
Que a las órdenes de la ciencia les corresponda una realidad es pura superstición. Es falsa la pretendida ontología del lenguaje de las ciencias.
El lenguaje abre y cierra al hombre en sí mismo como en una jaula.
Como el desierto de arena que narra Borges, más laberinto que cualquier otro, ya que su dentro incluye todo "fuera".
Todo lo que el lenguaje dice, incluida la exclusión, es dicho según el lenguaje, sobre el fundamento del lenguaje.
Ser-ahí no es dentro del mundo como las flores en un jarrón.
El ser del ser-ahí está todo en su localización.
Husserl: El yo que comprende el mundo (transcendente) es el mismo yo que está comprendido en el mundo (empírico), porque es un único yo que en el acto en que se inscribe en el mundo, circunscribe alrededor de él el mundo. Dos yoes unificados.
El misterio del yo, del significar, del lenguaje, del tiempo y del espacio, de la historia y la cultura, del nacimiento del que " reflexiona sobre las cosas que ha sentido". Nacimiento del logos.

Que Dios muera para salvar al hombre (redimirlo de la muerte) viene a decir que Dios se entrega a la nada instando al hombre a hacerlo, cambiando el centro de su preocupación del futuro transcendente al presente cotidiano o al futuro comunal terráqueo

Dios muere para que los hombres vean que la muerte es banal aunque sea definitiva.
El logos es el funcionamiento de la materia viva que logra hablar del hacer.
El cogito es el logos cazado por el sujeto cuando ilumina su entidad.
Y el primer gesto del cogito fué la epojé.
(Suspensión de juicio y de significado).

*

1.5. Deleuze. "El pliegue"

Las mónadas no tienen ventanas.
Un cuadro es una ventana (una representación).
En el expresionismo abstracto el cuadro no es una ventana sobre el mundo, sino una tabla opaca de información sobre la que se inscribe la línea cifrada (lo objetil).
Ventana – campo es sustituida por ciudad – tabla de información.

La mónada de Leibniz es una tabla de este tipo o una habitación enteramente cubierta de líneas de inflexión (líneas cifradas)... con un fondo sombrío de donde se extrae todo.
Existen lugares en los que lo que hay que ver está dentro (cripta, gabinete...).
El barroco insiste en esos lugares (como cámaras oscuras, con decorados de cielos pintados y todo tipo de transpantojos).
La mónada Leibnizniana es un interior barroco (con luces que se cuelan rasantes).
La mónada es una sacristía interior.
La mónada es un interior sin exterior y produce la independencia de la fachada: un exterior sin interior.
La arquitectura barroca puede definirse por esa escisión de la fachada y del adentro, del interior y del exterior; la autonomía del interior y la independencia del exterior (Wölfflin).
Entre el interior y el exterior, la espontaneidad del adentro y la determinación del afuera (comparar con Argan). Se necesitaría un modo de correspondencia nuevo que las arquitecturas prebarrocas desconociían.

Sabiendo que interior y exterior son dos posicionamientos con particularidades configurales-imaginarias dispares (en arquitectura también) es importante esclarecer los sistemas de posicionamiento configural (espacios de proyección) que dan paso a los distintos modos de actos proyectivos.

*

Mallarmé: el pliegue es la operación básica. Herodias es el poema del pliegue.
El pliegue es inseparable del viento.
- El libro o la mónada de múltiples hojas – o la ciudad (rizoma, plegado), laberinto de barrios.

Entre las visiones "totalizantes" (totalitarias) está "la ciudad total".
"Le livre", la mónada, "el teatro", ciudad radical, el viento, la fluidez y desde dentro (el aleph).

En el interior ya no se ve, se lee.
Libro único (en cartas y pequeños tratados).
La mónada es el libro o el gabinete de lectura.

*

Gabinete de lectura – espacio del proyectar.

<u>Lo visible y lo legible, lo exterior y lo interior.</u>

Tintoretto y Caravaggio sustituyen el fondo blanco de tiza o de yeso que prepara el cuadro por un fondo sombrío marrón-rojo sobre el que colocan las sombras más espesas, y pintan directamente degradando hacia las sombras. El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano del fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno. Pero esto no está en oposición con la luz, al contrario, es una consecuencia del nuevo régimen de luz. Leibniz dice en *La profesión de fe del filósofo*: «La luz se filtra como por una hendidura en medio de las tinieblas». ¿Debemos entender que procede de un tragaluz, de una pequeña abertura acodada o plegada, por medio de espejos, consistiendo lo blanco en «un gran número de pequeños espejos reflectantes»? Más rigurosamente al carecer las mónadas de hendiduras, en cada una hay una luz «sellada», y esa luz se enciende cuando la mónada es elevada a la razón, y produce lo blanco por todos los pequeños espejos interiores. Produce lo blanco, pero también produce la sombra: produce lo blanco, que se confunde con la parte iluminada de la mónada, pero que se oscurece o se degrada hacia el fondo sombrío «fuscum», de donde surgen las cosas «gracias a sombreados y tintes más o menos fuertes y bien utilizados». Sucede como en Desargues, basta con invertir la perspectiva o poner «lo luminoso en lugar del ojo, lo opaco en lugar del objeto y la sombra en lugar de la proyección». Wölfflin ha sacado lecciones de esta progresividad de la luz que crece y decrece, se transmite por grados. La relatividad de la claridad (como la del movimiento), la inseparabilidad de lo claro y de lo oscuro, la desaparición del contorno, en una palabra, la oposición a Descartes, que

continuaba siendo un hombre del Renacimiento, desde el doble punto de vista de una física de la luz y de una lógica de la idea. Lo claro no cesa de estar inmerso en lo oscuro.

*

1.6. Deleuze. Pintura/diagrama.

El lienzo (o el papel) es el yermo bullicioso, silente, tensante... vacío, caótico, solicitante (punto gris de Klee).
El lienzo es el huevo, matriz de las dimensiones (de la territorialidad roturable).
Muerte que quiere ser matriz.
Geometría que quiere deshacerse en vida (que salta por encima del que pinta).
Previsión y alocamiento, precálculo y decisión incontrolada. Comienzo del mundo.
Cada vez que me bloqueo tengo que pasar a otra atención (visión con otra perspectiva).
Luego lo aparecido tiene que tratarse como un ámbito matriz, como una Kohra que busca y empieza un acontecer, ya asomando en lo hecho.
Huevo cósmico. Caos señalante encendido (la tiniebla, la noche).
Lucha contra los clichés (prefiguraciones).
Clichés – fantasmas, fantasías, recuerdos muertos, esqueletos de recuerdos.
La matriz entusiasta es un ectoplasma prendido por los trazos, palpitando.
La catástrofe es la lucha contra el cliché.
Bacon: Yo hago marcas-limpieza (aclaración).
Las marcas limpian-diagraman.
La matriz es diagramática, configurativa, elástica, degradable. Y radical: en planta, en presencia, en sección.
Diagrama – esa zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro (que borra los clichés previos). Del diagrama surgen las figuras.
Diagrama – caos germen – "matriz configural".
Diagrama: unidad para hacer sentir esa catástrofe – germen.
Si el diagrama se extiende por todo el cuadro, es la ruina (expresionismo abstracto, informalismo).
Lógica del diagrama es lógica de la pintura.
El diagrama es la función objetil, configural, trazadora, de cada pintor.
Pintar: Catástrofe, germen (diagrama).
Espacio matriz – caos germen (segundo o tercer momento).
Diagrama (posibilidad de hecho) modo configurante, palpitante, presionante.(forma formante).
Se pinta en momentos – sucesivos.
Diagrama en el arte de pintar -> limpieza, borrado, preparado, etc, re-moción).
Tensión esquemática – activa – difusa.
Presencia – hecho pictórico.
Diagrama – datum.
Diagrama – factura.

Dibujar es limpiar el atestado papel blanco. Dibujar es borrar.
El papel (el cuadro) está lleno de lo peor. Hay que quitar esas cosas invisibles que han tomado el papel (los clichés).
Cliché es simulacro.
Diagrama es borrado de clichés.
Negación de clichés.
Todo lo encontrado se vuelve cliché.
Las ideas son clichés.
La tarea del pintar es escapar del cliché.
Cliché – tema – objeto.
Hecho pictórico – Juego de luz y color en el marco.
Cliché es referencia narrativa y figurativa.
Aprehender prácticamente una pintura es mirarla suprimiendo toda historia.

El asunto de la pintura es hacer visible lo invisible, es pintar cosas invisibles. Lo visible son figuraciones, lo invisible son fuerzas, tensiones.
La catástrofe (diagrama , matriz) es el lugar de las fuerzas (del hacer). Deformación.
Pintar es "capturar una fuerza".
Diagrama es lugar de fuerzas. (Campo de fuerzas, Faraday, Lewin).
Pintura – fuerza que forma.
Pintar es lo que queda sin la fuerza.
Tercer ojo pictórico.
Las intenciones positivas del hacer artístico son clichés.
El cliché es fundamentalmente intencional.
Toda intención (idea) es intención de cliché.
No hay arte sin intención (figuración, narración).
La pintura es la lucha contra la forma intencional (formante o desencadenante).
Lucha contra el cliché (diagrama o campo de fuerzas). La lucha es la catástrofe. Diagrama operatorio.
Diagrama es posibilidad de hecho. Hecho es relación con la fuerza (lo que hay que hacer visible).
La fuerza deforma los cuerpo (?).
Lucha contra la sombra.
Kafka: lo que cuenta no es lo visible sino las potencias diabólicas del porvenir que golpean la puerta.

El porvenir es la muerte (1ª) y la disolución – corrupción (muerte 2ª)
Y sus fuerzas las que golpean y se asoman en la puerta.(Diddi-Hubermans).

He aquí un primer estadio: pinto un espectáculo horrible y una boca que grita frente a dicho espectáculo. Por bello que sea, es todavía de lo figurativo y de lo narrativo. Segundo estadio: borro el espectáculo, no pinto más que la boca que grita. Me hizo falta pasar por el diagrama, por la catástrofe que ha arrasado cualquier figuración. Y pintar la boca que grita quiere decir no sólo que la pinto, sino que he captado las potencias que la hacen gritar. Y lo he hecho de tal manera que la boca que grita deviene tanto la amiga de esas potencias como la enemiga. Esas potencias son como transformadas.

Mi cuerpo se me escapa.
Ver la muerte – esto es ver la muerte y ver la extrañeza de abyección espontánea de un cuerpo autónomo trazando huellas.
La literatura desborda la narración.
Abyección – esfuerzo con el que el cuerpo tiende a escaparse por un resquicio.
Con vergüenza (¿).
Con vergüenza quiero reducirme y escapar.
Vómito, grito: son escapes por un agujero.
Pintar:
1er tiempo: forma intencional (formante, desencadenante, ambivalente) figurativo – narrativo (desencadenante en la doxa).
2º tiempo: instauración del caos (negación – pasión destructiva). Caos germen o diagrama hacia el hecho pictórico.
3er tiempo: hecho pictórico, cosmogénesis, mundo de fuerzas (de abyección y muerte).
Dibujo – espacio . resultado autoreferencial.
Dibujar – tiempo, secuencia, sucesión, superposición.
Analogía pictórica (artística) es analogía relacional (o dinámica) genérica, dispersa.
Analogía de des-semejanza.

Abyección, abyecto (diccionario RAE).
Bajeza, ensilencimiento (sordidez), abatimiento, humillación.
Ab-yecto, arrojado, fuera de control.
Lo que se corrompe por naturaleza.
Lo que se enajena por naturaleza.

*

Diagrama pictórico (caracteres).
- 1er carácter. Diagrama como puesta en relación del caos y el germen (la destrucción y la prosecución). Abismo ordenándose (Grenier).
- 2º carácter. El diagrama pictórico es manual. (Ciego; mano trazadora) mano desencadenada que no obedece al ojo.
La pintura como arte manual (no visual).
(sin ojo aparece el caos).
La mano es ciega, aunque tenga reglas movimentales.
Ya no veo nada. Hago sin ver.
Worringer (El arte gótico): mano animada de una voluntad extraña.
Llamar a la pintura sistema línea/color es definirla como arte visual, desde fuera, sin proceso.
Llamarla sistema trazo/mancha es señalarla como arte manual (ciego) desde dentro con proceso.
Agenciamiento – agenciarse, rodearse, prepararse, disponer. Enseres para pintar. Enseres y situación.

*

"Pintor" en alemán es manchador.
Hay un momento en la pintura (el dibujo) en que mano y ojo (trazar y mirar) son enemigos.
Diagrama es trazos/manchas.
(geografía/territorio, confrontación o sección) de-significados (insignificantes) un caos.
- 3er carácter.
El diagrama es el germen (el gris) la matriz, la voluntad de significación. La resonancia significante de la matriz.
Trazo es manual.
Línea es visual.
Escisión que se puede apreciar como huella.
El tercer carácter es el diagrama contemplado, sentido como reactivo, como provocación.
Del diagrama-mano, gesto, sale el "tercer ojo" (sensibilidad del hacer).
- 4º carácter.
Nunca ha habido pintura figurativa. Deshacer la representación para hacer surgir la presencia.
- Representación es el antes de pintar.
- Presencia es lo que sale del diagrama.
Imagen sin semejanza.
Pintura es imagen sin semejanza.

*

La analogía es un lenguaje de relaciones Bateson.
Lenguaje codificado apropiado para la designación, determinación o traducción de estados de cosas.
El lenguaje analógico expresará relaciones.
Lo analógico es el hemisferio derecho.
No articulado.
-Hecho de movimiento- Kinesis.
Respiraciones, ritmos-emociones.
-La expresión de este lenguaje son relaciones.
-Analogía-expresa relaciones entre el emisor y el receptor. Relaciones de dependencia.
Bromear-la función "mu"
Miau quiere decir: dependo de ti.
Lenguaje semejante y digital-estados de cosas.
Lenguaje analógico-peticiones, atenciones...
Códigos injertados en arrastres analógicos.
Un pintor abstracto es como un delfín, injerta códigos en un fluir analógico.
Los pintores abstractos son mamíferos marinos
Altura, intensidad y duración (de la voz).
Son rasgos analógicos del lenguaje codificado (prosódicos o poiéticos).
Modulación-intensidad de rasgos analógicos.
El lenguaje analógico es la prosecución de la modulación.
Modulación-analogía-diagrama.
El diagrama es un modulador.

El lenguaje digital es articulación.
Pintar es modular.
Se modula algo (un medio) en función de una señal.
Las señal es el modelo (el referente externo, o contorno, cliché). El motivo y la superficie de la tela.
Pintar es modular sobre la tela. O se modula la luz o se modula el color o se modula la luz y color.
Al final de la modulación aparece la figura sobre la tela. La semejanza por medios no semejantes.
El diagrama es la matriz de la modulación, el diagrama es modulador (como el código es matriz de articulación).

*

Energético es estético. Terminal, dinámico, repartidor, organizador.

*

El pintor abstracto injerta códigos en la pintura analógica.
La potencia de la pintura pasa por la abstracción.
La modulación se apoya en una onda portadora que se intensifica por la señal a transmitir.

Presencia de la figura. La figura aparece producida por modulaciones de un flujo analógico (pathico, clamoroso, expresivo).

Pintar es modular algo por algo. Modular sobre un plano, la luz y/o el color (con trazos).
Modular. Cezanne yuxtapone tonos -por algo- por la señal a transmitir.
La señal de la pintura es el espacio. El pintor pinta espacio-tiempo en la tela (mundos) presencia.

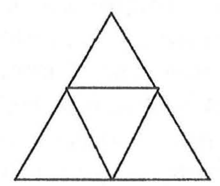
*

VII. Espacio egipcio.
Los espacios-señales de la pintura y la modulación.

Son lugares operativos/consignativos.

*

Blanco oscurecido - es amarillo.
Negro aclarado - es azul.
El color es inseparable del movimiento.
El color como despliegue de la oscuridad.
Dinámica del color.
Amarillo intensificado tiende a rojo.
Azul atenuado tiende a rojo.
El rojo es una intensificación.
Rojo y verde son simétricos.
Verde, naranja y violeta con mezclas.
Luego hay combinaciones.
Lo exterior-luz/sombra.
El triángulo de color de Goethe es genético.
El círculo cromático es estructural (muerto).
Mondrián fue a New York porque no lo gustaba el verde.
El triángulo de Goethe es perpendicular.
El triángulo genético de los colores sería una estructura perpendicular.



Primer estrato. Brotaba de la luz y de la sombra. Es el tema de la naturaleza oscura del color. Y esta naturaleza oscura ¿es atestiguada por qué? La encontrarán al nivel de esta especie de emanación a partir del blanco y negro. Si hacen girar el círculo cromático, tendrán el famoso gris del blanco y negro. Es el estado de fondo. El color está brotando de la luz y de la sombra. Lo que hace falta que sientan es que el espacio de la luz y el del color no es el mismo. Es eso lo que queremos decir por color cromático. Ese principio de relatividad de los colores: un color sólo está determinado en relación a los colores vecinos, por el color del contexto. Este primer estrato surge de la sombra y de la luz, surge de gris entendido como del blanco y negro.
Segundo estrato. Toma su independencia, comienza tomarla a partir de aquel fondo. La luz y la sombra, el blanco y el negro son el fondo del color. El color surge de ese fondo bajo la forma del

amarillo, del azul y de su intensificación común, el rojo. En este momento se forman relaciones entre los colores, irreductibles a la relaciones luz-sombra y sin embargo continúan afectando al color bajo la forma de lo claro y lo oscuro. La relaciones luz-sombra van a determinar en el color la relaciones de lo claro y el oscuro. Es lo que llamaremos relaciones de valores, relaciones de lo claro y lo oscuro en el color mismo. Pero justamente en ningún caso está relaciones agotan la relación de los colores.

Luz y color todavía se mezclan, y los colores surgen del fondo. Y el fondo deviene apasionante, es como la superposición de dos grises. Los colores brotando del fondo, de un fondos oscuro. Es el famoso color oscuro. Ahora bien, este color oscuro está ahí para manifestar la naturaleza oscura de todo color. Los colores surgen del fondo oscuro que finalmente ¿qué es? Es gris sobre gris, puesto que hay un gris luminista blanco-negro y un gris cromático verde-rojo (complementarios). Así pues, en un primer colorismo, los colores surgen a partir de este fondos oscuro que expresa la superposición de los dos grises, salen del fondo. En efecto, por vivos que sean, dan testimonio de su naturaleza oscura. A partir de ahí, todo el progreso, todo el movimiento, todo el dinamismo del colorismo va consistir en afirmarse por sí mismos cada vez más. Y ¿en qué va consistir eso? ¿Cómo alcanzar esta vivacidad que expresa las relaciones?

*

1.7. Didi-Huberman. Ver y no ver (1) (29-12-08)

Sección es matar una miniatura, abrirla, des-hacerla, analizarla.
Es partir un juguete, algo que aparece y desaparece, para desvelar su secreto, para jugar con lo vertical, con lo que oculta. El juguete que se oculta, a su vez, oculta algo y la sección lo des-vela.
Sección es apertura, aletheia.
"La mayor parte de los chiquillos quieren, sobre todo, ver el alma (de las cosas). Es la primera tendencia metafísica...".
(pág.53).
El niño un día podrá ocultarse él bajo la sábana. Juega a desaparecer a los otros. Representa su desaparición y la vive desde dentro-fuera (él es el que muere).
La sábana (sudario) se convierte en vestido, casa, bandera izada, antes de romper un juguete-> volumetría de estuche.
El duelo pone el mundo en movimiento.
El juego esclarece el duelo.
Cuando reímos en el juego liberamos imágenes.
Así, cuando nos "ahogamos" o "reventamos" de risa, cuando nos reímos “como descosidos” o "como desesperados", cuando nos descostillamos o nos desternillamos de risa, hacemos mediante las carcajadas dinámicas de una risa insensata lo que el niño produce también en su juego: liberamos imágenes. Éstas se nos escapan como fuegos de artificio aunque intentemos hacer malabarismos con ellas, manejarlas. Pero siempre se nos escapan, luego vuelven, se dejan dominar un instante y se van de nuevo: después, siempre, *vuelven a caer*. Como sin duda debió hacerlo la bobina del *Fort-Da* en uno u otro momento. Es preciso entonces tratar de pensar esta paradoja: que la escansión pulsátil plantea como su marco e incluye como su núcleo un momento de inmovilidad mortal. Momento central de la *oscilación entre* diástole y sístole el antro inerte súbitamente abierto en el espectáculo “viviente”, y hasta maníaco, de una bobina siempre arrojada lejos de sí y traída de nuevo-. Momento central de inmovilidad, suspensiva o definitiva –una siempre ofrecida como memoria de la otra- en el que somos *mirados* por la pérdida, es decir *amenazados* con perderlo todo y de perdernos nosotros mismos.
La superficie visual se convierte en panel, en parte de algo que nos rodea, que nos devora.
Todo se hace albergue en el juego imaginario de la quietud. Todo se ahueca.

Un cubo-objeto que libera imágenes? Liberar imágenes? Secretarlas.
El manto de la dinámica del juego incuba imágenes.
Herramienta figural.
Una imagen siempre es una función imaginal (una dinámica imaginal).

El lugar es el lugar de una dinámica. Lugar del juego. Lugar donde se lanzan objetos, donde se hace desaparecer, alejarse proyectándolos por el sujeto.
Sujeto es lanzamiento, arrojado, enfrentado.

Proyecto como juego de aparecer/desaparecer, alejar/acercar, ocultar/desocultar, (agitar imágenes) que funda un lugar.

Lo oscuro como inicio del arte como síntesis del juego de desaparecer-ser tocado porque la noche es la desaparición corporizada.
La inversión de lo objetual. Lo puramente envolvente e indefinido.
Cubo- gran juguete de lo visible y lo invisible, lo de fuera (vaciado), y lo de dentro oculto. Vacíos expuestos y vacíos supuestos.
El juego inventa un lugar para la ausencia.
El actuar engendra espontáneamente su lugar.

*

La obra es la marca de una ausencia. La obra como sábana, oculta (y pierde) el trabajo poiético (de juego y placer) que la engendró (extrañeza).
Todo ente es un producto desconectado de su producción.
Aura es lo que ocurre cuando se constata que la obra nos mira.
Cuando nuestra mirada consiste en sospecharse mirado (situación fantasmática).
"Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos".
"Sospecharse mirado" es verse a sí mismo desde fuera, desde la obra y desde más allá"
Situación fantasmática-> desdoblamiento.
Aura- imágenes de la memoria involuntaria (del hacer y del saber- metaforizar) desencadenadas por una obra desobrada-presentada.
El objeto chapotea en la memoria presente y olvidada, armando un escándalo sin tiempo de encuentros y vivencias.
Ser núcleo de un obrar fascinado es desplegar el aura, es incitar al trance.

*

Crítica-visión de lo que sobrevive en la apariencia como herencia del caos.
La falsa totalidad. Sólo remata la obra lo que la quiebra para hacer una obra despedazada, el resto de un símbolo (del mundo verdadero) (Goethe).
Imagen dialéctica-imagen condensada de todas las destrucciones

Goethe-memoria como lugarización. Hacer lugar. Lugar del hacer lugar.
Memoria-tumba, lugar de relaciones

*

No hay que decir que el pasado aclara el presente o el presente aclara el pasado Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica detenida *(Bild ist die Dialektik im Stillstand).* Puesto que mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la del Antaño con el Ahora es dialéctica: no es de naturaleza temporal; sino figurativa *(bildlich).* Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, es decir no arcaicas. La imagen que se lee –me refiero a la imagen en el Ahora de la cognoscibilidad- lleva en el más alto grado la marca del momento crítico, peligroso *(den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments),* que está en el fondo de toda lectura.

*

Situación extraña y falsa; los artistas a menudo son criticados por sus contemporáneos por escribir "en torno de su obra", y esto, en nombre de una suficiencia ideal del estilo que legitimaría sin palabras la obra en cuestión; por otro lado, los escritos de artistas pasan a ser progresivamente objeto de una atención tan sacralizada como olvidadiza de las condiciones formales de la obra misma (es el caso de Cézanne, por ejemplo). En un caso se rechazan las palabras pese a que son portadoras de indiscutibles efectos de "cognoscibilidad"; en otro, se recurre a ellas para que sometan todo efecto de "legilibilidad". En ambos casos se olvida que el vínculo de las imágenes con las palabras siempre es dialéctico, siempre inquieto, siempre abierto; en suma: sin *solución.*

*

El movimiento de la significación sólo es posible si cada elemento al que se dice "presente" y que aparece en el escenario de la presencia, se relaciona con otra cosa que él mismo, conservando en él la marca de elemento pasado y dejándose ya cavar por la marca de su relación con el elemento futuro, la *huella* no se relaciona menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituye lo que se llama el presente por esa relación misma con lo que no es él: absolutamente no él, es decir ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados. Es preciso que un intervalo lo separe de lo que no es él para que sea él mismo, pero ese intervalo que lo constituye como presente también debe al mismo tiempo dividir el presente en sí mismo, compartiendo así, con el presente, todo lo que puede pensarse de él, es decir todo ente en nuestra lengua metafísica, singularmente la sustancia o el sujeto. Ese intervalo, al constituirse, al dividirse dinámicamente (es lo que) puede denominarse *espaciamiento,* devenir espacio del tiempo o devenir tiempo del espacio (*temporalización).* [...] La huella al no ser una presencia sino el simulacro de una presencia que se disloca, se desplaza, remite, tiene propiamente lugar, y la borradura pertenece a su *estructura.*

*

Sólo una forma es evidente, sólo una forma tiene o es una *esencia*, solo una forma se *presenta* como tal. Hay en ello un punto de certeza que ninguna interpretación de la conceptualidad platónica o aristotélica puede desplazar. Todos los conceptos mediante los cuales pudieron traducirse y determinarse *eidos* o *morphé* remiten al tema de la *presencia en general.* La forma es la presencia misma. La formalidad es lo que de la cosa en general se deja ver, se da a pensar. Que el pensamiento metafísico –y por consiguiente la fenomenología- sea pensamiento del ser como forma, que en él el pensamiento se piense como pensamiento de la forma, y de la formalidad de la forma: no hay allí nada que no sea necesario, y percibiríamos un último signo de ello en el hecho de que Husserl determine el presente viviente (*lebendige Gegenwart*) como la "forma" última, universal, absoluta, de la experiencia transcendental en general.

*

La palabra forma supone una clausura esencialista. La palabra presencia una sustancialista.

Abrir, en ese sentido, equivale a hablar en términos de proceso más que de cosas fijas. Es reubicar la *relación* en su prioridad sobre los objetos mismos. Es devolver a las palabras, a los conceptos, su dimensión incoativa y morfogenética. Es como mínimo pensar los sustantivos en su dimensión verbal, que les confiere dinámica e intensidad. En ese sentido, el gesto mínimo, el gesto "minimalista", consistirá en hablar de *formación* antes que de forma cerrada o tautológica; consistirá en hablar de *presentación* antes que de presencia real o metafísica.

*

No hace todavía mucho tiempo la historia del arte, en particular la historia de la literatura no era una ciencia sino una *causerie [*en francés en el texto]. Seguía todas las leyes de la *causerie.* Pasaba alegremente de un tema al otro, y el flujo lírico de palabras sobre la elegancia de la forma daba paso a las anécdotas extraídas de la vida del artista: los truismos psicológicos alternaban con los problemas relativos al fondo filosófico de la obra y a los del medio social en cuestión. ¡Qué trabajo tan fácil y recompensador el de hablar de la vida. de la época, a partir de las obras! [...] En cuanto a la confusión con respecto al término "forma", es todavía más desesperante[..] (Jakobson).

¿Cómo intentaron los formalistas rusos barrer con tamaña confusión? Si hubiera que resumir brevemente la progresión dialéctica de su "método", podríamos destacar tres momentos culminantes a través de los cuales las nociones de forma y formatividad ganaron una consistencia cada vez más precisa, matizada y abierta. El primer momento podríamos situarlo como el del re-conocimiento de *la forma en su materialidad.* Es el punto de vista del texto o de la textura; enuncia la autonomía material y significante de las formas. ¿Qué significa? Que una forma será aprehendida en primer lugar en su "factura" *(faktura,* que significa a la vez textura y materialidad), en sus "particularidades específicas", en la unidad singular que en todo momento realiza del materíal y sus caracteres construidos o significativos. Se trataba ante todo de, hacer *concreta* la noción de forma, y comprender el carácter inmanente de , esta unidad de una materia, una configuración y un sentido en la constelación de cada forma particular.
El segundo momento de esta elaboración podríamos resumirlo como el del reconocimiento de *la forma en su organicidad.* Es el punto de vista del proceso *[proces],* del desarrollo *[processus]* el

que viene a articularse aquí con el de la textura; enuncia en lo sucesivo el carácter dinámico de las formas en cuanto tales. ¿Qué significa? Primero. que toda forma entendida rigurosamente reúne en un mismo acto su desarrollo y su resultado: es por lo tanto una *función,* de la que Tynianov, por ejemplo, reconoce con facilidad el carácter dinámico eminentemente complejo. En segundo lugar, ya no bastará con describir una forma como una cosa que tiene tal o cual aspecto, sino ciertamente como una *relación,* un proceso dialéctico que pone en conflicto o articula cierto número de cosas, cierto número de aspectos. En tercer lugar, el hecho de que ese proceso dialéctico revele en cada ocasión su carácter de "montaje" de conflictos anudados, de transformaciones múltiples, este hecho entraña una consecuencia esencial: que la cohesión misma de una forma no sea reconocida sino como la suma -o mejor el engendramiento dialéctico- de todas las *deformaciones* de las que la forma se convierte por así decirlo en el cristal mismo. Consecuencia capital en efecto. Sugiere la función, pero no -como en Cassirer -la unidad ideal de la función. Sugiere la coacción estructural, pero no la clausura o el esquematismo de una forma alienada en algún "tema" o idea de la razón. Enuncia un trabajo, *un trabajo de la formatividad* que pese a la distancia manifiesta de las problemáticas implica algunas analogías perturbadoras con lo que Freud, en referencia al sueño, teorizaba como un *trabajo de figurabilidad.* En ambos casos, en efecto, el punto de vista económico y dinámico se funda en la idea de que en todo momento una forma surge y se construye en una "deconstrucción" o una desfiguración crítica de los automatismos perceptivos: es evidente en el plano del sueño, lo era menos en el de las obras de arte. Pero los formalistas enunciaban vigorosamente -y sin recurrir a las categorías estéticas tradicionales, en particular la del "bello ideal"- que toda forma del arte, aunque fuera "parecida", debía comprenderse "como un medio de destruir el automatismo perceptivo".

*

1.8. Imagen mariposa (13-05-09)

G. Didi Huberman. "La imagen mariposa". Ed. Mudito.

Con la crisálida ocurre algo aún más relevante que con el proceso de *conformación* descrito por Gilbert Simondon a partir de la condición de invisibilidad contenida en la huella: "Tendríamos que poder penetrar en el molde con la arcilla, convertirnos a la vez en el molde y arcilla, vivir y sentir su acción común, para poder entender la conformación en si misma. [...] Lo que nos falta es lo esencial, el centro activo de toda la operación que es lo que permanece oculto". También en una metamorfosis tenemos a menudo la impresión de que lo que nos falta es lo esencial: lo esencail de la duración, del cambio, de la plasticidad y del despliegue de las formas. Para acercarnos a ella tenemos que *articular la mirada y la imaginación,* según la precisa definición de Baudelaire que dice que la imaginación es una facultad capaz de "percibir de entrada [...] las relaciones más íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías, [de modo] que un sabio sin imaginación no es más que un falso sabio, o, como mucho, un sabio incompleto".

*

Goethe escribió sobre la metamorfosis de las mariposas y sobre el Laocoonte donde instaura el "movimiento transitivo" en la imagen.

*

"Mendelson y otros [...] han intentado capturar la belleza como si fuera una mariposa clavada con su alfiler, inmóvil, para el observador curioso. Lo han conseguido. Pero eso es como la caza de mariposas; el pobre animal palpita en la red y batiéndose pierde sus más bellos colores; aunque se pudiera atrapar intacto, sería para acabar con él atravesándolo con un alfiler, rígido y sin vida. El cadáver no es la *totalidad* del animal, hay algo más que forma parte, y parte principal, en este caso como en cualquier otro, la parte principal entre las principales: la vida [...].

*

"hay en efecto, motivo para confundir y asustar a la imaginación, cuando piensa que una oruga, al inicio del grosor de un hilo, esconde todos los elementos de sus mudas, de sus metamorfosis. [...] Decimos: su *larva*, su máscara; ¿por qué? [...] No hay nada de tranquilizador en esa pequeña masa blanda, blanquecina. Abrid la ninfa poco después de que haya sido tejida; en ese estuche no encontrareis otra cosa que una especie de fluido lechosos en el que no somos capaces de descubrir nada, apenas algunas dudosas indicaciones que vemos o que creemos ver. Al cabo de poco, con una aguja fina podréis separar esos no se qué, e imaginaros que son miembros de la

futura mariposa. Laguna espantosa. [...] Sin embargo, confiada, la momia se envuelve con sus vendas, aceptando dócilmente las tinieblas, la inercia, la cautividad del sepulcro. Siente una fuerza propia y una razón de ser, un motivo para vivir, *causa vivendi*. [...] está muerta y no lo está; es una especie de muerte parcial. [Después] el golpe de efecto es total. De la momia gris, negruzca, reseca y empequeñecida, veréis salir al nuevo ser, el resucitado, el fénix, desprenderse y resplandecer en plena juventud. De modo que, al contrario de lo que nos sucede a nosotros, que empezamos con los días alegres en los que parecemos mariposas, para después arrastrarnos y languidecer, ella empieza por la edad triste, y después de una larga vida de oscuridad se abre a la juventud, en la que muere en gloria" (como B. Button).

Imágenes imperfectas que se perfeccionan cuando vuelan, cuando su dinamicidad estalla en el nicho de lo visible.

El dibujar y el proyectar son puras metamorfosis de la catástrofe que es el hacer contra la materia y el cliché.
Tierra llena del papel blanco o de la noche, o de la ciudad como hervidero. Y en ella una contracción vaciante, un gesto, un gusano que se alimenta de lo corrupto (de lo abyecto).
Una negación, una obcecación – una cáscara, un diagrama, algo germinal que quiere volar porque hace hacer.
La mariposa es el hacer que desarrolla el esquema, el vaivén de las intervenciones en un fluir insidioso.
Cuando la obra se abandona queda otra crisálida que sólo puede ser vivida por la visión agilizada de la imaginación aérea.

Los griegos llaman a las mariposas pryché.
Maeterlinck veía las relaciones entre los sueños humanos y la vida de los insectos.
La danza como metamorfosis y vuelo (Fuller, Lailorim). En el destello de una aparición-

*

1.9. Ser cráneo (24-05-09)
G. Didi-Huberman. "Ser cráneo". Ed. Cuatro, 2009.

Cráneo planeta, grafiado, formado.

Atrio es lugar, siendo. Lugar abierto, porche, pórtico, osario, cementerio, partes de la vivienda (su disposición) interioridad de un ser, su fuero interno.
Maldiney-> atrios de la lengua-moradas del pensamiento.
El estado naciente de la imagen...
"sólo los poetas habitan los atrios de la lengua que son el fondo sobre el que edificar una y otra vez la lengua peculiar de cada poema..."

Atrio como lugar matriz, como diagrama de arranque, como pudridero emergente, como caos creativo, como lugarización generadora (espacio de la creación).

*

Ser río.
Penone no producen ni objetos ni espacios.
Produce lugares en sus estados nacientes, en sus estados "atrios" visuales y táctiles.

Produce matrices operativas, produce diagramas dinamizantes, acicates de la imaginación activa, arranque sin acabar.

*

Ser dibujante es ser viento y lluvia y nieve.
Ser arquitecto es quizás, ser hombre? Ser nómada, constructor de refugios, explorador... siendo dibujante..?

«Para mí, todos los elementos son fluidos. Incluso la piedra es fluida: una montaña se desmorona, se convierte en arena. Sólo es cuestión de tiempo. Es la corta duración de nuestra existencia la

que hace que llamemos "duro" o "blando" a este u otro material. El tiempo echa a perder esos criterios. La escultura se funda en la proximidad de un elemento duro y un elemento maleable como la gubia que penetra en la madera. Lo cual precisamente me lleva a considerar ese aspecto de las cosas, para delimitar el problema».
G. PENONE [1978], citado por G. CELANT, *Giuseppe Penone,* cit, pág. 17. Penone habla en otra parte del contacto de la mano con el agua, de la mano con el yeso, así como del cuerpo de la serpiente, a sus ojos escultórico, porque es «bolsa y palo», y sobre todo porque «procede de una lógica vegetal y fluida», PÈNONE, *La Structure du temps,* cit. Págs.. 3540 y 125.

Excavar.
¿Cómo esculpe el tiempo la escultura?
Ser río es una imagen dialéctica que es el encuentro de dos temporalidades.
Benjamín. Origen es cuando el estado naciente nos afecta verdaderamente.
Arte-anamnesis material-vinculación de cosas contradictorias (retórica especulativa) que es dialéctica (moldeado como vaciado).
Vaciado-excavación-sustracción.
Ahuecamiento-dialéctica del vacío.
«Cuando se introduce la mano para extraer tierra, se crea un vacío allí donde ha pasado la mano. La tierra se mezcla, la escultura toma forma. El vacío de la carne se convierte en tierra».
G. PENONE [1974], citado por G. CELANT, *Giuseppe Penone,* cit, pág. 85: «Toda indagación sobre los vacíos presupone lo pleno. Pleno que es el mismo escultor, puesto que, con su cincel, con sus manos, ejerce esa presión que crea volúmenes. Una vasija puede verse como un sustituto de las manos del alfarero, como una suma de impresiones, como una matriz capaz de recrear (cuando se toma la vasija) la piel del alfarero».

Esculpir es hacer una excavación.
Anamnesis del material-memoria de la materia.
La materia es memoria para el escultor.

Un dibujo es la memoria de los trazos materiales.

Carbón-carboncillo.
La memoria del carbón atravesará la del artista para que surja la imagen del material en estado naciente (la descomposición).
«¿Cómo nace el carbón? Hay una multitud, con tan poco sitio, estamos apretados, nos asfixiamos unos a otros, luchamos encarnizadamente por una brizna de espacio, apiñados, prietos, pisoteados, nos desinflamos, nos aplastamos, nos comprimimos, nos reducimos, nos penetramos; y así, en un movimiento de torsión, <u>extraemos la luz de nosotros mismos</u>; prietos, endurecidos, penetrados mutuamente nos convertimos en materia, materia dura, pero de la que emana todavía el pestazo explosivo del miedo [...]. Estratificación de hombres que se convierten en polvo, tierra, pasado del ojo tapado lleno de la visión de cosas sucedidas. Conseguir del ojo de la tierra».

*

1.10. La danza (13-06-09)
Didi-Huberman. “El Bailador de Soledades” (Pre-Textos).

Galvan actúa por sustracciones.
Baila sólo para plegarse-desplegarse en una accesis formal. "La sustracción de lo único " en el propio cuerpo.
Rilke:
Esto es lo que llamamos destino, estar enfrente y nada más, y siempre de frente.
El arte del toreo es el arte de plantar cara.
Buscando su perfil seguro (arrogante).
Aquí el riesgo cobra figura de ritmo.
García Lorca: el arte de la danza es una lucha que el cuerpo sostiene contra la niebla invisible que lo envuelve, para alumbrar en todo momento el perfil dominante que requiere la arquitectura de la expresión musical.

Bailar (como torear) consiste en buscar el centro vivo (vivaz, en movimiento) del enfrentamiento y crear en él ese famoso perfil, dibujo fugitivo y definitivo " perfil de viento, perfil de fuego y perfil de roca".

Perfil aquí es sección, corte, agudeza, disección.

El bailaor es el geometra inmediato de su cuerpo en movimiento (hace rizomas) (se agita como una larva en su nidal), corre el riesgo de desaparecer en la luz del foco (en la oscuridad de la zona englobante).
La mejor distancia en el baile-toreo se llama sitio.
El toro crea el vacío a su derredor (miedo).
Danzar es construir con gestos de aire el laberinto donde amenaza un monstruo (un temor).

Danzar es dibujar el ámbito desde donde se perfila un temor catastrófico y enajenante.

Danzar, como dibujar, es entrar en trance rítmico y empezar a contornearse guiados por los impulsos que el propio movimiento pro-mueve, rectificados o reforzados por el culatazo (reacción imaginaria) que se arrastra en el continuo del hacer.

*

Esquiva entre elementos asimétricos, desiguales, diferentes. Toro-torero, Música-cuerpo, Música-interior-visión, Recuerdo-rebeldía, etc.

Galván y Belmonte se relacionan con la noche. Umbra es sombra y reflejo (en latín).
Galván baila junto a un espejo sin mirarse (la visión periférica es la útil en el arte). Se fija en un punto en el vacío.
Pauta sus gestos en la extensión desplegada en la profundidad del espacio que inventa bailando.

El espacio arquitectónico generado en y por el hacer.

El espacio de la escucha del producir gestos.

El espacio de la escucha al producir figuras.
Todo hacer es un danzar que inventa espacios que se escuchan.

Galván trabaja en la penumbra y la presencia de las sombras le molesta.
Y el espejo sirve para verse otro.
Piacenza afirma que la danza es un arte que transforma el cuerpo en fantasma o en sombra fantasmática.
En el baile el aire es la carne del bailaor.

*

Yo toreaba como lo hacía cuando iba por la noche a la dehesa (Belmonte), sin perder de vista al toro, llevándolo muy ceñido, evitado las arrancadas de lejos. "La noche se tragó al toro".
El terreno es lugar para estoquear sin ver.

Relación de energía movimientos sin ver, como al dibujar.
Al dibujar no sé está en ninguna parte, se está en un no lugar de agitación acompañante.
En el no lugar originario del desbroce.

*

El bailaor comienza su lucha con el espacio en un estado en el que está ya muerto (en descomposición, metafísica?), ante todo, muerto de miedo.
La faena consiste en afirmar la dignidad del miedo (que es responsabilidad).
Un bailaor lucha contra el suelo, con el aire, con el tiempo. El miedo es poetizado.

Dibujar es poetizar la parálisis patética, la parálisis del deseo (pasión), trazando un designio (conteniéndola).

La palabra es una pedrada, un elemento explosivo que reacciona con otras palabras en el texto. Activa y reactiva, deshace, o señala como una reacción química.
El trazo no es así, es sólo desliz, escisión de algo sin significado, de algo que adquiere sentido con ella.
Al dibujar se parte de una parálisis; al escribir se parte de un exabrupto.

Analfabetismo es madurez poética.
La profundidad es precisión.

Precisión que limpia de obstáculos, que fabrica un vacío.

Analfabetismo como noche del lenguaje (docta ignorancia de N. de Cusa) y filosofía tenebrosa de G. Bruno).
La noche del lenguaje está en el cante jondo.
La profundidad en el toreo aparece en la relación entre la destrucción (la muerte) y la precisión ornamental (el perfil).
Leiris: rumor, sofoco, grito.
La precisión es des-mesura.
Bailar con el tiempo que te mata.

*

Templar es acordar, temperar, proporcionar, tensar.
Temperamento, temple, aguante.
Dar espacio.
La soberana lentitud del temple proviene de la com-posición de los movimientos (temperados).
En el temple hay algo de geometría y algo de intuición.
Es como hacer una caricia.
El temple lo produce el duende.
El duende no es dominable.
Al hacer con duende estamos al desnudo y, al tiempo, vestidos por nuestra interpretación del oficio.
Al desnudo es en "una claridad de expresión".
Soledad templada.
No sabía donde estaba... es como una borrachera... estaba fuera de lugar.
No se oye... es como el momento sexual, no oyes nada.
En plena excitación se siente una calma infinita, una súbita lentitud.
Cuando al templar se levanta el duende "solamente hay un personaje".
Fisión sublime.

*

Ahora bien, la escucha misma genera una floración de respuestas —formales, gestuales— que *desmultiplica la soledad* del bailarín y la vuelve *compañera* o, según Rilke, «comunitaria» y cabe decir, máxime en nuestro caso: *rítmica.* La escucha solitaria va y viene entre uno mismo y el otro, como el ritmo manifiesta lo mismo (retorno periódico del *compás*) y lo otro (invención permanente de nuevos descompases, nuevas rupturas o nuevas suavidades). -

*

Bailaor o no, el hombre baila con el tiempo, o sea, con los encuentros de tiempos plurales que chocan entre sí, lo mismo que las placas tectónicas fomentan irrevocables seísmos. La elegancia no consiste en evitar, sino en desviar con arte, O como se dice en tauromaquia, *cargar la suerte.* Entonces nos inventamos un baile, acentuamos lo que nos sucede, *rematamos y templamos.* Pero tan frágil construcción se desmorona cuando en el destino cambia algo que no sabemos discernir ni acoger:

Resulta curioso que en 1920, el mismo año en que un toro llamado Bailador mató, algo impensable, al arcángel Joselito, Sigmund Freud descubriera que en la vida psíquica y logjca del ser humano ocurre algo asimismo impensable, situado «más allá del principio de placer». Hay también, escribe Freud, «pulsiones que conducen a la muerte». «Por consiguiente, entre estas y las otras (las pulsiones de vida) se anuncia una oposición cuya plena importancia ha reconocido la teoría de las neurosis. En la vida del organismo hay una especie de ritmo-vacilación

(*Zauderrhythmus*); un grupo de pulsiones se lanza hacia delante con el fin de alcanzar cuanto antes la meta final de la vida, el otro, en un momento dado de ese recorrido, se apresura hacia atrás para recomenzar el mismo recorrido, partiendo de determinado punto, alargando así la duración.»' En lo sucesivo, sólo se podrán comprender los ritmos de la vida psíquica —y en concreto esa fundamental «compulsión de repetición» (*Wiederholungszwan*) que nos lleva a bailar alrededor de los mismos agujeros negros siempre— en función de tal dialéctica.

*

1.11. El placer en dibujar (1) (04-07-09)*

Jean-Luc Nancy. Le plaisir au dessin. M. de B.A de Lyon, 2007 (Ed. Hazan, París).

Dessin... dibujar marcado-di-seño, señalación que di- que suspende.

El dibujo de alguien (mío) es la manera de dibujar y es la parte que toma en ese alguien el dibujar, el papel que toma en el interior de su trabajo (en mi caso es el fin de un cumplimiento).
El dibujar-dibujo de alguien es su "arte", su "saber hacer". Pensamiento de lo impensable y lo imposible de hacer (de lo irrepetible verdadero).
En la idea de dibujar-dibujo está la singularidad de la apertura, (Ver Agamben) de la formación, del elán o el gesto. Está la idea de que la forma para formarse no puede estar dada.
El dibujar es la forma no dada, no formada.
Dibujar es lo contrario de lo dado, es inventar, es dar nacimiento.
Una figura así viene (aparece). Esta es la fórmula del dibujar-dibujo que implica el deseo y la espera de la forma, una colocación respecto a una venida, a una sorpresa (relacionar con Deleuze).

*

El dibujo de Cezanne que persigue la aparición bajo la apariencia (Y. Bonnefoy).

*

El dibujar de la obra es la obra misma. La obra es dibujo. El dibujar no es un arte secundario, es el arte total, lo que hay de arte en todo arte.
(E. Escoubas. "La Main heureuse").
Obra gráfica-pensamiento y ceguera (Saura).
Línea espaciada de todo punto a todo otro para instituir la idea (lo visible) (Mallarmé).
Dibujo es lo que aparece primero, que sale de la nada. Bailly.

*

Qué es la forma?
Dibujo-elemento de la forma en todas las artes en que se pueden distinguir un registro, un elemento, una valencia.
Vinci: "Los acordes envuelven la relación de los elementos con los que se crea la armonía que no es diferente de la línea envolvente de los elementos de la belleza humana (ver Deleuze).
La forma es la idea.
Idea sobre los modelos inteligibles de lo real.
Idea es forma (ción) visible.
La forma inteligible no es visible (sensorialmente, perceptiblemente) pero se ajusta al juicio de su sentido y su verdad. Dibujo, es desde el principio, "esbozo" (bosquejo, tentativa, inicio, gesto).
DePiles. "L'idée du peintre parfait":
La materia en el dibujar será la resistencia de una forma a su deformación (quizás la lucha con el cliché de Deleuze).

-Designio (dessein) que significa arranque, fin, horizonte de la acción. Proyecto, plan, esbozo de lo que se pretende.
-Diseño...

Designio es proyecto-decisión el acometer de un formar. Hacer que supondrá un alcanzar.

El dibujo es la idea.
El dibujar-dibujo es el gesto que procede del deseo de trazar una forma.

El dibujar (es proyecto).
El dessin designa la forma o la idea.

Consignación, de-signación, de-signar -> disegno – dessing .
Diseño – designio – arrastre. Trazar.

La demostración no muestra, conduce en etapas a ser seguida y asumida en su progresar.
La mostración (presentación) pone delante el hecho realizado.
Pero el hecho realizado en el dibujar es el de mostración de una formación, de una idea (visualización).
La cosa ideal o la idea de la cosa (su forma formada) no es ni un nuomeno, ni un fenómeno. Es la formación de la cosa, reformación o trans- formación en verdad.
Incluso los dibujos supuestos reproductivos o imitatorios, producen siempre una idea, un sentido o una verdad.
La diferencia entre estos dibujos y otros más artísticos reside en el modo de la verdad puesta en juego en ellos.
Hay una verdad pensada como conformidad verificable y otra como verdad no verificable.

Dibujar que inaugura una verdad: la de dibujar.

*

El dibujar no es la forma, es la manera de hacer (trazar, hacer aparecer a la vista) la forma.
Gesto dibujante (designante).
Que sea representativo de algo o no, no es importante, porque lo esencial es el modo de haberse hecho (configurado)-> velocidad del gesto, fuerza del movimiento, presión de su trazo. (Y concatenación).
"Sobre la superficie intacta (llena o vacía) la línea puntea. Trazo que llevará a cabo su aparición y no se interrumpirá hasta haberse organizado en un lugar preciso en que el fin anula el comienzo. Será una línea continúa puesta en obra (al día) de una libertad y del placer de esa libertad y, al tiempo, del deseo de confundir placer (gozo) y libertad, de unir su común sustancia y su común subversión"
(Rene Char "Recherche de la base et du sommet").

*

El dibujar es experimentado como una compulsión, como el efecto de un plan (impulso) irresistible.
Valery- los pintores muestran una compulsión precoz (priapismo del dibujar) en garabatear, esbozar, trazar,...
Vasari (sobre M. Ángel)." Su genio le llevaba al placer de dibujar y así pasaba todo el tiempo que podía...".
El dibujo aparece en la historia como modelo de arte naciente y de nacimiento del artista.
Todos los niños dibujan (y cantan, y bailan).
El trazado (dibujo) de nuestros antepasados es la esencia de una fuerza formadora, al tiempo, musical, coreografía, cromática y poética que recibimos como gestos inaugurales de una mostración por la cual el hombre se diseñaba (diseña) y se destinaba (destina) él mismo.

*

El arte muestra su apertura de indefinida aventura formadora, de infinito encuentro con la formación, como pérdida total y como encuentro central con la potencia desconocida, extraña y cercana (interior).
Aquí está el inicio del placer: el desdoblamiento que el hacer artístico comporta, como dolor, como distancia y como acogimiento.

*

El dibujar-dibujo despliega un sentido inédito (no sometido a un proyecto ya formado) implicado en el designio que se confunde con el movimiento, con el gesto de la expansión del trazado.
Su placer es ese gozo de su desarrollo o, mejor, el desarrollo mismo en tanto se inventa, se encuentra y se refiere después en la conjunción de lo que no le ha precedido.
Lo que importa en el dibujar-dibujo, lo que lleva, lo que le importa y le da su impulso, su trazado, es ese nacimiento, su acontecer, su fuerza y su forma en estado de formación.

Dibujar es, a la vez, hacer nacer la forma, hacerla dejándola nacer y así mostrarla, dejar que su evidencia se ofrezca, quede dispuesta.

*

Gesto que se ejecuta sin pensamiento, como resultado de una escucha a la espera directa de un cosmos naciente, que aloja o repele mientras se hace, en los descansos. Dibujar es como des-velar una escisión.

Deseando, el deseo se hace placer.

Deseo de movimiento, no deseo de figuración, no deseo de terminación (de muerte total).

*

El placer.
O es la satisfacción en que el deseo se apaga.
O es el placer que se place en su propia intensidad.
Placer de un cumplimiento o placer de atracción.
Placer de satisfacción o placer de seducción.
Apagamiento de la tensión, o reintensificación.
Contento (forma acabada) o contención (fuerza para nuevas formaciones).
Los dos placeres se combinan.
El gesto del arte en general y el del diseñar en particular no buscan el acabado ni la descarga de la tensión, sino la apertura y el aumento de la intensidad.
La satisfacción de la obra de arte sólo es un momento-límite.
Para el artista todo lleva a una intensidad mantenida que se abre al des-obramiento de la obra (Blanchot).

Agitación contenida, aterrada y compulsiva que empuja a hacer.
Sólo la obra des-obrada cuenta, la obra como indicación de un hacer perdido que se transforma en agitación hacedora.

*

El deseo (con su placer o su dolor) no es la respuesta de un sujeto a un objeto. Es un reenvío del ser al ser mismo (un bucle). Es envío del ser a sí, lo que se busca y se quiere, y pone al ser en tensión de sí hacia sí que lleva a una superación constante.
In-satisfacción que lleva cada vez más lejos. Esto es el arte.
El ojo envía por el aire su propia imagen a todos los objetos que enfrenta y los acoge en sí, en su superficie, de donde el intelecto los prende, los juzga y comunica a la memoria aquellos que encuentra agradables (L. da Vinci).

El deseo de cambio, de devenir, de movimiento, de no-ser. Necesidad de relación con lo otro externo y con el sí que se destaca en el propio devenir como lo que empuja a cambiar (a desear cambiar).
El arte es un explorar el roturar activo que fabrica filigranas contra el medio cuando el sujeto se ve a sí mismo, recóndito, como depósito de una infinidad de iniciativas y procesos trazadores que salen al exterior arrastrados por la complacencia del deseo.

El hombre no puede estar consigo (quieto?, satisfecho?), tiene que encontrar algo fuera de él que le convoque.

Cuando el hombre coloca fuera de sí su propia espontaneidad corporal (dinámica, activa), descubre el arte como placer, el arte como juego que explora lo desconocido de sí.

No hay arte sin placer (arte con esfuerzo), con inquietud, con dolor.
El arte procede de una tensión que se busca, que se goza cumpliéndose, no esperando el objeto de lo acabado, sino buscando la reactivación al infinito de esa tensión.
La emoción es lo que forma la tensión en tanto la forma se tiende, se extiende, se lanza,...
La emoción da sentido a la forma que se siente formándose y abriéndose a ella misma, a su propio sentido formador.

El arte se instaura en la compulsión sostenida del formar indefinido, repetitivo, extrañado, apasionado, emocionante.

El placer del dibujar se juega en el consentimiento de sí a un movimiento en el que la ley más profunda es la fidelidad a sí mismo, a su propio elán (impulso) a la emoción; no a la reproducción de una figura dada.
El placer del dibujar no conoce formas dadas; se encuentra en el mundo como si en la dinámica de su trazado apareciera la primera forma de toda formación.
La formación que se dibuja reparte el espacio (la superficie) en todos los sentidos de la palabra: lo divide, lo reparte, lo comunica, lo hace resonar.
En la medida que el consentimiento a sí lleva a un impulso y no a un dato, a una formación y no a una figura, es consentimiento a un afuera, a un otro (interior, claro), a una alteridad que, antes de nada, habrá movilizado el gesto facilitándole una vía (atracción, placer de un deseo ciego).
Consentirse a sí puede ser una fórmula para el placer del arte y para el placer en general. Placer y exigencia juntos.

*

Hacer por hacer con los ojos cerrados.
Hacer para des-ahogarse, des-bloquearse.
Hacer que, a intervalos, se registra, se sopesa, se contextua.

Formación entendida como afectación, veracidad y sentido de la forma que se forma en el acto y potencia de su formación, conformación al sí que, haciendo, se descubre y se deja ad-venir.
Las causas se invierten.
Subsiste una causa final (modelo o ideal), (se habla de representación) como las otras (material, eficiente, formadora), pero el gesto del artista no se ordena con las causas. El gesto del dibujar, que pertenece también al danzarín, al músico, al cineasta, es sobre todo un gesto de significación inmanente, sin salir del signo hacia el significado (que no sale del signo hacia el significado) sino que se ofrece al cuerpo (a un cuerpo menos activo) que no se presta a nociones y que lo acoge viniendo de más allá de la corporeidad funcional.
El cuerpo gestual es otro cuerpo distinto del cuerpo orgánico. Es el cuerpo-organon del arte, de la técnica puesta en juego gráfica, vocal, táctil o verbalmente.

El cuerpo agitado gesticulante, paralelo al cuerpo orgánico-cotidiano, convencional (cuerpo alcanzado por la conciencia de sí). Cuerpo aleatorio, arbitrario, desconocido, incausado (autopoiético)..

*

Hacer por hacer, placer de trazar, placer de no buscar, de vivir, de experienciar, de compartir, de enigmatizar, de poetizar.

Matisse: Hay que seguir siempre el placer de la línea cuando ellas quiere arrancar o morir.
La cuestión del arte es la disposición a continuar.
Seguir implica una pasividad que es apertura al influjo de un impulso, de una noción, de un trazado (emoción).
El arte contiene siempre el momento "seguir" que dispone al placer de la línea que nace entre la mano y el papel, bajo la pluma, de manera que el saber hacer con intenciones se deja llevar por la línea que todavía está naciendo.
La línea gráfica aparece en otros registros artísticos (línea melódica, arquitectónica, coreográfica, flémica,... Línea punto y plano.
(La aisthesis es diferencial por esencia).
Lo que atraviesa las diferencias es la formación.

*

En el arte no hay mensaje (todo es medio) sólo hay dirección (señalamiento) y trazo.
Desde Freud, se privilegia en el arte el momento de la tensión (no el de la intención), el momento de la fuerza formadora (más que la obra formada), el momento del placer deseante.más que el del placer conseguido.
El placer del arte es perverso (desviado de lo sexual).

El arte es siempre la perversión de conductas desviadas de sus fines cognitivos, morales, religiosos, políticos. Pero ese desvío es lo que retiene las finalidades originarias como deseables y posibles.
El designio del arte, es su idea (esquema, y ritmo) de lo que no se alcanza en ninguna idea, ideal, ideología o ideación. El arte busca lo que demanda su propio deseo dibujo-designio de ampararse en sí.
La mano del pintor se asocia con él, no es sólo la que calca la forma de los objetos sino que, llevada por su propio movimiento, describe figuras involuntarias que luego se incorporan sin intenciones preconcebidas. La pluma que corre al escribir, el lápiz al dibujar, destilan una sustancia preciosa que no es negociable pero que aparece cargada de todo lo que el poeta y el pintor recelan por emocional.

*

El ser nos es dado en el sobrepasamiento intolerable del ser... y el exceso designa la atracción y el horror de todo lo que es más de lo que es (Bataille. L'erotisme).

*

El arte es la puesta en juego de una infancia de los sentidos (de nuestra relación con el mundo). Gozosa o dolorosa.
Este juego puede llevar a una "descubierta" del mundo o a la pérdida en lo irreal, fuera del mundo; puede abrir o cerrar, o las dos cosas al tiempo. Es el efecto de una manera de trazar, de sajar dividiendo en regiones.

Dibujar es seccionar, di-seccionar, des-componer el espesor de las situaciones.

*

Si el arte es entendido como representación (puesta en escena, exposición, mostración) la cuestión es como re-producir (con-signar) y qué forma bella elegir (marco reglado).
El arte mimético (imitativo, representativo, realista o abstracto) es la técnica que pone al día lo que lo dado no manifiesta, su donación misma, el nacimiento de su forma, la forma de su nacimiento.

En la representación más rigurosa se sigue un ritual fijo/aleatorio de prosecución en la formación, que arrastra el "aparecer formándose" de la figura apariencial. Ritual pautable hasta cierto punto que desaparece del producto logrado con él.
La representación anula su "formación" en pro de su "figuración".
La representación son resultados y reglas prosecutivas / generativo / conductoras/ en función de la materia implicada.

Hay un arte simbólico (africano y oceánico) de formas ordenadoras del mundo y no de venidas al mundo formándose.
En la mimesis se busca lo no dado a través de lo dado (la forma percibida) (arte como contra a la conformidad de lo dado).
Saber como placer (en la mimesis).
El saber procede del placer; no buscamos conocer, sólo deseamos gozar, fluir, (Rousseau) y entramos en el saber.
Kant. En le origen del saber está el placer.

*

Lo que muestra un dibujo es el principio formador; la formación de la imagen de la cosa. El dibujo responde a la tendencia mimética que engendra la mathesis de la forma propia.
Los hombres empiezan considerando que las cosas tienen rasgos cognoscibles a través de su manifestación, que su manera de estar condicionadas puede ser determinada y aprendida. (Holderling).
Holderling enmienda a Kant, dice que la cosa es sobre todo lo que el hombre puede (quiere) designar como cosa. Esto es conocimiento y no aprehensión conforme a una necesidad.

*

La mismidad (de una cosa) no es la pura identidad replicada. La mismidad requiere la relación de la cosa con su propio carácter, con su diferencia, con su formación.
Un dibujar (dibujo) muestra tal principio formador, o la formación de la cosa. Responde a la tendencia mimética (ritual formador). El dibujar engendra la mathesis de la forma propia.

Este saber es placer porque no da un referente y porque nos hace entrar en relación. Es la relación de mismidad, o de propiedad.
Dibujar – dibujo es puesta en relación con la formación de la forma.
Es la apertura por la búsqueda de una coincidencia con el movimiento más secreto y profundo de un "aparecer".

*

El trazo paseante sobre lo que era página en blanco es el no-saber que desborda su aptitud para conocer (Bomefoy "La vie errante").
La línea no es imitación de cosas, ni es una cosa. Es un cierto desequilibrio aparecido en la indiferencia del papel blanco, es una cierta perforación practicada en el "en sí", un cierto vacío constituyente.
La línea no es la aparición de un ser en el vacío del fondo; es restricción, segregación, modulación de una especialidad germinal. (Merleaux-Ponty "L'oeil el l'esprit").
El trazo no fija una escena que estuviera antes en la cabeza. Lo que traza es sólo su trazo, que encuentra su vitalidad sin nada. Que es un trazo fuera de su impresión? (M. Loreau. "De la creation").

*

"En el dibujar el espacio se pone a vibrar... mi sed de mundo rompe la línea, borro, tacho. Lo que se llama "trazo feliz" debe su bondad (buena hora) a la ruptura de las formas dadas, a esa búsqueda sin guía que aparecerá como una vibración" (H. Gaudin, arquitecto).

*

Los acordes musicales envuelven la relación de los elementos que crean la armonía, que no es diferente de la línea envolvente de los elementos de la belleza humana (Leonardo).

*

La línea surgimiento que fluye para arrastrar, propulsión ininterrumpida, al encuentro de la forma construida. Lo que la produce la lleva a término sin desmoronarse (desarticularse). Su acabamiento no supone en fin, sino una apertura, una gran sajadura que deja entrever las vinculaciones secretas entre las cosas, las relaciones esenciales hasta entonces inapreciadas; esto es la identidad de lo real antes del nombre que nombra poéticamente (R. Char).

*

Cada dibujo fusiona, libera y reúne un conjunto de correspondencias, un flujo de equivalencias que desencadena los intercambios entre lo interno y lo vivo, lo próximo y lo lejano, lo ínfimo y lo inmenso (Luc Ruchir. "Le dessin").

*

Si el placer proviene de la relación de la cosa con ella misma en tanto que ella misma y en tanto que el sí mismo no son dados ni conformes a una utilización cualquiera de la cosa... este placer es una versión nueva (siempre renovada) de la relación de la cosa con su propia aparición y desaparición.
Siendo la cosa una representación de un objeto del mundo percibido o una forma sin referente, lo que importa en ella es el movimiento que la saca de lo informe.
El dibujar saca su trazo de esa retracción (vuelta al origen) y lo sostiene durante el tiempo de la formación de la forma en una relación tentativa con la oscuridad caótica y viscosa de la que sale y a la que vuelve toda forma.

*

El lugar extraño a las formas-lugar fuera de lugar (no-lugar?).
El lugar sin localización ni consistencia se indica por dos representaciones de lo irrepresentable: La muerte y el sexo.
(Se refiere a la representación de un cadáver o de una cópula).
La muerte y el sexo son el principio y el fin de la historia de la mimesis (en Aristóteles y en Freud).

Se puede trazar bajo la pasión-objeto del deseo. Pero solo se puede representar lo exterior, lo distante, lo paralizable.
Representar es simular lo percibible.
Las sensaciones internas son irrepresentables aunque son movilizadoras de agitación.

*

Aristóteles y Freud no reconocen el exceso (como base de sus bellezas).

La práctica de formas sólo vale como exceso, como exhuberancia, ejercicio que no conoce límites porque formar es siempre, para comenzar y acabar (generación y muerte), una relación con lo otro, La formación organiza lo informe, lo hace visible, tocando su propio límite, abriéndolo sobre lo invisible.
¡Está bien esto! (escapa a toda identificación) y es la exclamación del arte en general). Exclamación del dibujar que viene a trazar, a abrir y no cerrar, algo que es como esa misma exclamación.
El dibujar se produce (hace, trata...) identificando espacios vírgenes más allá de todos nuestros mundos posibles,
El oficio del arte es el del amor fuera de la representación.

*

Ética del placer: no se deja conseguir, desdeña la saciedad y produce penar.
La obra de arte reabre el placer de donde ha surgido. El placer no se confunde con la obra, se distancia de la estabilidad de la obra (se deshace de ella en la des-obra). Toma su fuerza de lo que la hace penosa respecto a su forma (formación).
Penar, sufrimiento, fatiga...

*

La finalidad y el fin no se superponen, la clave está en pensar la finalidad sin el fin. Llamamos bello lo que se orienta en cierta dirección según un destino al que no se puede asignar un fin.
Fin es aquí concreción que aparece más allá del movimiento direccional.
El fin realizado borra la finalidad.
Para reencontrarla hace falta disolver el aspecto acabado del fin.
El objeto de un viaje (una ciudad, una visita...) cambia de aspecto si se busca el viaje en sí.
Finalidad sin fin. La finalidad difiere el fin. Es la prosecución indefinida la que configura la finalidad.
La tensión considerada según su extensión y no según su intención.

La tensión es el dibujar.
Dibujar como designación y postración, como puesta en evidencia y discurso.
Dibujar como designio de la forma verdadera, prosecución de la verdad del aparecer de la cosa.

*

El dibujar quiere mostrar la verdad no de lo aparecido ni de la apariencia, sino del aparecer que los sostiene y que él mismo no aparece.
Se trata (en el dibujar) de mostrar la infinidad del aparecer; el movimiento por el que la aparición es posible.
La aparición, que es necesariamente "completa" (acabada), nunca puede estar terminada, lo que quiere decir que es de naturaleza infinita en el sentido del infinito actual.
El trazado del trazo es el infinito en acto que el dibujar nos muestra, que viene a nosotros que lo producimos para que nos hagamos nosotros mismos "mimesis" de esa mimesis de la forma naciente.

Dibujar es dejar que se produzca el nacimiento de la aparición, al tiempo que la tensión empuja al cuerpo en el trazar.

*

Arte como asombroso descubrimiento de una actividad que genera mundos "muertos". Mundos vivos al configurarse, que nacen muertos.
Gestación de seres embalsamados (habitables). El arte vive la génesis de lo aparente sin vida propia de lo aparente infinito desvinculado de lo vivo o, mejor, arrastrado por la agitación enactiva de la vida para servir luego de lugar artificial habitable – de situación sorprendente, clave de todo misterio.

*

La imaginación consiste en juzgar la presencia de las situaciones y de la naturaleza de los objetos, desde el orden de las afecciones del cuerpo.
El juego de la imaginación consiste en la sucesión de estados corpóreos. El juicio, la emoción, el gesto hacen la visión (Alain. Systeme des beaux arts).

*

Diseño servía para constituir el arte como campo de conocimiento intelectual. Diseño es una palabra mágica por que es polisémica, antitética y manipulable. Casi un significante flotante.

Es una palabra descriptiva y es una palabra metafísica. Es palabra técnica y palabra ideal.
Se aplica a la mano del hombre y a su fantasía imaginativa, igualmente a su intelecto y a su ánimo para, finalmente, aplicarla a Dios creador.
Procede del vocabulario de los talleres donde designa la forma obtenida sobre un soporte por el difumino o el lápiz del artista. Designa también el esbozo, la obra en gestación, el proyecto, el esquema compositivo o el trazado de líneas de fuerza. Dicta la regla que preside toda esta técnica, la buena regla del pintor, la que da lugar a la correcta mesura, a la gracia divina del trazo, al diseño perfecto. (G. Didil-Huberman "Le disegno de Vasari").

*

Búsqueda de la insatisfacción con-movedora.

La ruina de la estética está en fijar un bien en el que poder pararse.
(Para Platón el Bien está más allá del ente (estando) y, por consiguiente, su idea es la forma más allá de toda forma).
La bella forma (el dibujar – dibujo), en su acepción profundamente comprehensiva, produce una revelación (otra cosa distinta a la manifestación). Revelación de lo no dado, de la novedad irreductible a ninguna condición previa.
Por esto hay historia del arte; historia de la multiplicidad indefinida de formas que no responden a esquemas previos (o conceptos).
Lo que se dibuja se anuncia de manera incesantemente nueva: El mundo no responde a un plan dado. Su verdad se confunde con su designio, siempre en formación.

*

El dibujar (traducción directa y pura de la emoción para Matisse) no tiene más intención que el gesto por el que una tensión trata de marcar su impulso.
Diseñar – mostrar, presentar, poner al día un designio.
Antes de dibujar marcando los contornos de algo se trata de juntar un movimiento y el deseo de su flujo.

*

Dibujar es una metamorfosis de signos que cambian de aspecto como los insectos. Una metamorfosis que se repite siempre. No tiene fin ni principio. Tiene el sentimiento de ir, de venir, de estar siempre en ruta, de flujo, en reflujo... alargamiento (Jan Fabre).

*

Al principio está el gesto, no el movimiento, sino el dibujar que se inventa y que disfruta ensayando seguir la fortuna de un trazo.
Dibujante es aquel que logra que ese gesto conduzca su mano.
La mano dibuja y gusta de ser dibujada.
Hay tres cosas a destacar en el dibujar:
- La ciencia – la buena composición, dibujar correcto, inteligencia del claroscuro.
- El espíritu – la expresión viva y natural.
- La libertad – hábito de la mano para expresar (para seguir el deseo de trazar). (Roger de Piles).

*

El dibujar es la más obsesiva tentación del espíritu. Las cosas nos miran. El mundo visible es un excitante perpetuo: todo despierta el instinto de apropiarse de la figura o el modelado de la cosa que constituye la mirada. (Valery).

*

1.12. Lugares (18-07-09)
G. Didi-Huberman. "L'homme qui marchait dans la couleur". (Ed. Le Minuit, 2001).

El hombre camina en la imagen.
La región de la diferenciación. Como el desierto.
El pseudo Dionisio habla de la imposibilidad de las imágenes parecidas con Dios aunque asume la necesidad anagógica de producir imágenes de su presencia "similitudes desemejantes" (él las veía en un mundo de velas, fuego, luces y mineralizaciones).

*

El lugar (chôra) no es percibible sino gracias a una especie de razonamiento híbrido que no acompaña a la sensación, que no se puede ni creer. De él nos apercibimos, como en un sueño, cuando afirmamos que todo ser está (es) en alguna parte, está en un cierto lugar, ocupa un lugar. Ante esas observaciones somos incapaces de distinguirlas netamente y de decir si son verdaderas (Platón, Timeo).

*

Una fábula.
Sólo constituyendo fábulas podemos acercarnos, despiertos, a lo que los sueños nos han presentado. (Nancy – Ego Sum – Flamarion).
El sueño es siempre en otro tiempo y nos da la experiencia "conmovedora del lugar"
El despertar nos desposee porque la experiencia del lugar era de la materia (somática) del sueño.
Todo lo que es dado una vez quisiera buscar un origen y se funde en esa materia nuestra que es el olvido.

El proyecto es siempre en otro tiempo que quisiéramos posterior. Y surge del olvido con vocación de fundación de algo dispuesto a la fábula.

2. Especies gráficas (2) (04-09-09)

Resumen de "Ser dibujo" (04-09-09)

Paralelo entre trasladarse-conocer-experimentar y placer de dibujar.
Caminar, trazar, danzar.
Andar por andar, errar. Decir, codificar. Transladarse.
Placer de dibujar.
Al errar se encuentra la ausencia, el deseo, la extrañeza, la música interior. Y el conjunto de las huellas como umbral infranqueable.

Errar que estructura el mundo caminable, arquitectónico, e induce la envolvencia.
(Baricco)

Pero el errar es una escritura y el caminar una narración. La fluidez del desplazamiento produce placer e induce el surgir de la naturalidad extrañada. (Nancy)

Las huellas de una errancia son una configuración, una imagen, que pierde su dinamicidad por su presencia de trazado (de cosa trazada), transcurrida.

Toda imagen trazada es un misterio (presencial), una aparición suspendida.
Que produce una enorme tensión (ansiosa, inconfesable) que se pretende desactivar por la vía del parecido o la codificación, como si la imagen fuera la consecuencia de la reproducción de algo.
Cuando la imagen se aleja del parecido se presenta como enigma de lo dinámico, como umbral infranqueable (marco de lo mortal) y como lugar de la descomposición abyecta.
(D. Huberman)

La imagen es encuadrada como:
1. Lugar lejano, visión distante desde arriba o de frente, de lo visible convencional.
2. Atmósfera, contexto donde sumergirse.

3. Tomografía en sección de un nido metamórfico, lugar donde se puede uno instalar.
4. Territorio plano donde poder desplazarse. Territorio enmarcado. Lugar del acontecer de una ficción ocluida.
(Seguí)

Dibujar es un caminar contra la muerte, un bailar con las energías de lo pasional (lo no visual). Una esquiva en danza contra los fantasmas de la ausencia y del terror irracional.
Un instalarse replegado en un interior externo asombroso. Una búsqueda de las figuras de luz. (Deleuze).

Pero dibujar también es un combate. Una pelea catastrófica contra todo cliché aprendido. Un desaprender que abre a la ignorancia. Y que celebra el desgarro.
Un actuar que habitúa, que alberga, que asiste al nacimiento de cualquier mundo.
Dibujar es génesis desacralizada, vocación de ser dibujo.
(Deleuze).

Dibujar es jugar con la ausencia, la arbitrariedad, la irracionalidad y la muerte.
El dibujo convoca la quietud, conjura la esencia, añora un mundo inefable y previo (metafísico).

Dibujar es jugar con la fluidez del cuerpo y del cosmos. Es alcanzar el contraste entre el transcurrir dinámico y la huella muerta, entre la energía y la quietud, en el borde entre el mundo fenoménico externo y el operativo interno.

Dibujar es fabricar el límite de toda diferencia. (D. H.)

Dibujar es diluirse en el transcurrir que traza... que arrastra huellas enigmáticas, es someterse a fuerzas desconocidas mediadas por el cuerpo trazador.

3. Especies gráficas (3) (09-09-09)

Exposición (09-09-09)

Diálogo en ciertas situaciones.
Frente al dibujar ininterrumpido, abierto, errar marcador, que produce entes gráficos desconocidos diversos...

La clasificación, significante, que buscará nuevas especies gráficas, entidades emergentes agrupables por su naturaleza trazadora y su efecto receptor.

Nuestro trabajo es una exploración en la jungla configural, que trata de atrapar ejemplares de especies desconocidas que todavía no tienen nombre ni género, ni filiación específica.

Cuando se dibuja sin propósito salen a la luz los habitantes invisibles de la concatenación movimental Figuraciones entitativas que han de proceder de una fuente creadora acotable. Y que se presentan enigmáticamente como ejemplares de una "figurología" específica relativa a los encuentros en que se encadena la vida.

Quizás el criterio de clasificación sea el de la instalación imaginal en esos entes, el de la llamada a instalarse en ellos lanzada a otros productores de configuraciones.

Lo mismo que hay "logías" de lo biótico, lo universal, lo animal... etc., buscamos una "logía" de las configuraciones gráficas, vinculada a la movimentalidad trazadora y a la habitabilidad imaginal/experimental.

4. Especies graficas (4) (24-09-09)
Laboratorio

Laboratorio de generación, incubación, examen y clasificación de especies graficas (algunas desconocidas).

*

Hay "artistas" que buscan el mercado, o el espectáculo, o la agresión, o el reportaje...
Y hay otros ejecutantes que sólo hacen, que exploran la espontaneidad de su cuerpo activo-reactivo-trazador. Estos ejecutantes quedan al margen de lo comercializable, de las convenciones plásticas modalizadas.

*

Cuando se hacen las cosas ininterrumpidamente, buscando lo contrario del cliché, el hacer (autoterapeutico) despliega lo interior desconocido, que es un fondo vibrante de apariencia genérica, donde pululan (en un medio químico enactivo) impulsos movimentales y criterios de densificación que, ritualizados, hacen aparecer trazos-configuraciones que pueden entenderse como ejemplares de un reino invisible donde se agitan, en ciernes, las ciénegas y los cristales, los atrios o espacios matrices de la configuralidad general.

*

Este ámbito es el que nos interesa. Lugar poblado de especies hasta ahora sin clasificar, aunque ya sepamos la capacidad productivo-transformadora-significativa de algunas clases de configuraciones.

*

Las especies graficas se pueden separar según una infinidad de criterios (la historiografía y la filosofía de las artes hace tiempo que iniciaron sus disquisiciones morfológicas).
Pero también cabe distinguir rituales, procedimientos técnicos, sistemas procesales (modos de hacer). Incluso orientaciones imaginarias tanto del hacer como del contemplar lo hecho.

*

Llevamos tiempo ensayando clasificaciones posibles, siguiendo los discursos de diversos autores que se acercan al arte plástico con visiones peculiares.
He aquí las últimas taxonómicas recogidas.

A. Hay configuraciones que intentan la experiencia de:
- Transitar.
- Trazar, territorializar.
- Escribir.
- Envolver.
- Afondar.
- Nuclearizar.

B. Las configuraciones, cuando no buscan parecidos, imitan a la experiencia imaginal de instalarse en ellas como:

- Tránsitos o trazados.
- Ámbitos-atmósferas-contextos.
- Textos.
- Secciones Tomografías
- Dinámicas. Tensiones.
- Territorios.
- Atrios.
- Umbrales-pórticos.
- Corrupciones.
- Presencias
  - Buscando la ausencia
  - Reducciones.

Maquinas solteras.

5. Ser dibujo (1) (10-11-09)

Dibujar es trazar, figurar, armar, organizar a trazos, delimitar, acotar, reseñar, di-señar.
Dibujar es una actividad dinámica abierta o cerrada según qué fines receptivos se persigan. Dibujar es un ritual que se hace oficio cuando se repite como que-hacer y como necesidad procesativa. Cuando el dibujar se aleja de la búsqueda de parecidos se transmuta en errar estructurador del designio, que produce placer e induce la naturalidad de la extrañeza.
Pero también, cambiando la atención, dibujar es el ámbito activo en que se conjeturan configuraciones para ser edificadas. Ambiente iniciático y permanente del proyectar edificios, que es la actividad distintiva competencial de los arquitectos.
Sobre este tema hay multitud de referencias. Es el centro de las reflexiones y discusiones del Área de Expresión gráfica arquitectónica.

*

Dibujo es el resultado del dibujar, es el producto de esa actividad.
El dibujo siempre aparece independizado de su producción (de su dibujar) y se recibe y utiliza como mediador de intenciones comunicativas diversas.
En relación a esa posibilidad medial, el dibujo es un manifiesto competencia!
Los dibujos se agrupan en modalidades mediales históricas genéricas según busquen la semejanza o no con diversos fenómenos visibles.
Un dibujo es una con-figuración, una figuración, un trazado, reducido, de un "mundo" (objeto o situación) que puede buscar: la descripción apariencial de lo exterior, la descripción organizativa de los objetos, la ruptura de la visualidad o la invención de situaciones configurales imprevisibles.
A los arquitectos nos interesan los dibujos habitables como ámbitos de estancia y desplazamiento y como estímulos de innovación.

Según Scamozzi (1615).
Los dibujos... vienen a ser sólo de tres clases: esto es la planta o superficie, el alzado o fachada y la sección, estas dos últimas sirven para levantar el cuerpo el edificio: y esta es una vía infalible para conocer todas las cosas, ya sean naturales o artificiales, e incluso en parte las sobrenaturales; puesto que por medio del dibujo se reduce en pequeñísima forma el mundo terrestre e incluso el celeste:... De modo que por medio del dibujo se expresar fácilmente todo aquello que no se puede lograr con ni con múltiples palabras ni describir por escrito; por esta

razón se puede decir que el dibujo sea más bien un don celeste de Dios, que cosa descubierta por el ingenio humano".

Hay que recordar aquí que la edificación (arquitectura?) vivida desde dentro es una envoltura que resulta irrepresentable con convenciones visuales.
Leonardo distinguía bien entre los dibujos anteriores (planta, elevación y sección) y la vista de pájaro (descripción exterior). Despreciaba el dibujo en perspectiva para tantear arquitectura.

*

Ejercer de arquitecto es actuar como dibujante en constante vaivén entre las polaridades significativas donde es posible la edificación.
En un extremo. Dibujar tipos edificatorios y, en el otro, dibujar por dibujar, pero dibujar atmósferas, plantas y secciones.
Un proyectista es un dibujante que se deja ir y que luego habita en sus dibujos como si fueran miniaturas de mundos.
Aprender a ser arquitecto es aprender a ser dibujo y aprender a vivir en los dibujos.

Paralelo entre trasladarse-conocer-experimentar y placer de dibujar.
Caminar, trazar, danzar.
Andar por andar, dibujar- errar. Decir, codificar. Alcanzar Trayectos
Al errar se encuentra la errancia, la ausencia, el deseo, la música interior. Y el conjunto de las huellas como umbral infranqueable.

Errar que estructura el mundo caminable, lo arquitectónico, e induce la envolvencia. (Baricco)
Pero el errar es una escritura y el caminar de la experiencia. La fluidez del desplazamiento que produce placer e induce el surgir de la extrañeza - naturalidad. (Nancy)

Las huellas de una errancia son una configuración, una imagen, que pierde su dinamicidad por su presencia de trazado (de cosa trazada).

Toda imagen frazada es un misterio (presencial) de aparición diagramada.
Que produce una enorme tensión (ansiosa, inconfesable) que se pretende desactivar por la vía del parecido o la codificación, como si la imagen hiera la consecuencia de la reproducción de algo.

Cuando la imagen se aleja del parecido se presenta como enigma de lo dinámico, como umbral infranqueable (marco de lo mortal) y como lugar de la descomposición abyecta. (D. Huberrnan.)
La imagen es encuadrada como:
1.- Lugar lejano, visión distante desde arriba o de frente, de lo visible convencional.
2.- Tomografía en sección de un nido metamórfico, lugar donde se puede uno instalar.
3.- Territorio plano donde poder desplazarse. Territorio enmarcado. Lugar del acontecer de una ficción ocluida.
(Seguí)

Dibujar es un andar contra la muerte, un bailar con las energías de lo pasional (lo no visual). Una esquiva en danza contra los fantasmas de la ausencia y del tenor irracional. Un instalarse replegado en un interior externo asombroso, una búsqueda de las figuras de luz.
(Deleuze).

Pero dibujar también es un combate. Una pelea catastrófica contra todo cliché aprendido. Un desaprender que abre a la ignorancia. Y que celebra el desgarro.
Un actuar que habitúa, que alberga, que asiste al nacimiento de cualquier mundo. Dibujar es génesis desacralizada, vocación de ser dibujo.
(Deleuze).

Dibujar es jugar con la ausencia, la arbitrariedad, la irracionalidad y la muerte.

El dibujo convoca la quietud, conjura la esencia, añora un mundo inefable y previo (metafísico).

Dibujar es jugar con la fluidez del cuerpo y del cosmos. Es alcanzar el contraste entre el transcurrir dinámico y la huella muerta, entre la energía y la quietud, en el borde del mundo fenoménico externo y del operativo interno.

Dibujar es fabricar el límite de toda diferencia.
(D. H.)

Dibujar es diluirse en el transcurrir que traza... que arrastra huellas enigmáticas, es someterse a fuerzas desconocidas mediadas por el cuerpo trazador.

Bibliografía empleada

Bachellard, G., 1981, *La tierra y la ensoñación de la voluntad*, FCE, México.

Bachellard, G., 1981, *Lautréamont*, FCE, México.

Bachellard, G., 2006, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, FCE, México.

Deleuze, G., 1975, *Spinoza y el problema de la expresión*, Muchnik, Barcelona.

Deleuze, G., 1989, *El Pliegue: Leibniz y el barroco,* Paidós, Barcelona.

Deleuze, G., 2007, *Pintura, el concepto de diagrama,* Cactus, Buenos Aires.

Didi-Hubermann, G., 2001, *L'homme gui marchait dans la couleur*, Minuit, Paris.

Didi-Hubermann, G., 2008, *El bailaor de soledades*, Pre-textos, Valencia.

Nancy, J-L., 2008, Le plañir au dessin, Hazan, Lyon.

6. Ser dibujo (2) (31-01-10)

Comprender es sospechar que todo lo que rodea la vida ha sido formado, producido, conformado. Todo lo que nos rodea son obras, objetivaciones, resultados de procesos físico-químicos, básicos, que experimentamos estables dentro del discurrir inapelable de la totalidad de lo organizado hacia la desorganización... reorganización....

También nos rodean obras hechas por la industria humana, algunas con fines formulados.

La vida es un estar agitado, interactuando, modificando el estado natural de los entornos más próximos a la conservación de la especie.

Vivir es mover, trazar, dejar residuos, dibujar, diseñar, si por dibujar entendemos todo trazar, todo mover, todo construir.

Todo lo constituido, lo formado, es la obra de una energía productiva, es un diseño estabilizador. Todo lo fehaciente es un diseño, un constructo, un dibujo (recordar que geografía es tierra en cuanto dibujada).

Vivir es estar constantemente dibujando y ser es entender el permanecer como la huella marcada de todo hacer.

Cuando se siente así, hacer y dibujar se convierten en un vivir abierto que genera huellas específicas que se agrupan en familias según su utilidad previa - posterior

Ser dibujo es ver todo como dibujado y sentir el dibujar (hacer) como lo esencial del estar vivo roturando el designio.

Ser dibujo es sentir que la identidad es el sedimento acumulado, el resultado compactado de haberse pasado la vida moviendo, haciendo figuras, marcando trazos.

Ser dibujo es verse como producto de lo hecho, como obra del hacer obras, como figura de lo borrado.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

312.01

Cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

